FORMAS DE HACER
Diez proyectos de Arte Contemporáneo

Alex Schlenker / Edgar Vega Suriaga
Editores



PROYECTOS
MARIANO
AGUILERA

2015-2016

FORMAS DE HACER
Diez proyectos de Arte Contemporáneo



PROYECTOS

MARIANO

AGUILERA

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO

Mauricio Rodas Espinel
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Pablo Corral Vega
Secretario de Cultura

María Elena Machuca
Directora Ejecutiva / Fundación Museos de la Ciudad

León Sierra Páez
Coordinador / Centro de Arte Contemporáneo de Quito

Alex Schlenker // Edgar Vega Suriaga // *Editores*

Fabiano Kueva
Misha Vallejo
Adrián Balseca
Paúl Rosero
Daniela Moreno Wray
Adela De Labastida
Ricardo Luna
Oswaldo Terreros
Dennys Navas
José Hidalgo - Anastacio

Artistas ganadores del
Premio Nuevo Mariano Aguilera

Ana Rodríguez Ludeña, Anamaría Garzón Mantilla, Alex Schlenker, Edgar Vega Suriaga, Pedro Soler, Gabriela Ponce Padilla, Lupe Álvarez

Equipo curatorial

Lucas Ospina (COL)
Cecilia Delgado (MEX)
Manuel Kingman (ECU)

Comité de Jurados Convocatoria 2014 - 2015

Lupe Álvarez
Angélica Alomoto Cumanicho
Jaime Sánchez
María Ozcoidi
Anamaría Garzón

Comité Técnico Convocatoria 2014 - 2015

Daniela Falconí / *Comunicación*
Cristina Arboleda / *Corrección de estilo*
Gustavo Cabrera / *Fotografía de sala*
Pablo Jijón / *Diseño y diagramación*

Estefanía Arias Bravo

Jefatura
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2016

Silvana Sarmiento

Técnico
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2016

Belén Santillán

Jefatura
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2015

Roberto Vega

Técnico
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2015

Ana Rosa Valdez

Jefatura
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2014

Pamela Suasti, Melissa Mejía, Carla López.

Técnicos
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2014

Fanny Zamudio, Cristina Jaramillo, Rafael Garrido, Jorge Gutiérrez, Natalia Encalada, Ana María López, Andrés Bolaños, Vinicio Cumba, Luis Domínguez, Camilo Castillo, Luis Guitarra, Iván Juca, Andrés España, Ximena Andrade, Mireya Pineda, Alejandra Palacios, José Jiménez, Galo Sarmiento, Luis Arce, Carolina Martínez

Staff Centro de Arte Contemporáneo de Quito











ÍNDICE

"LA CULTURA NACE DEL CAMINAR DEL VIAJANTE, DEL ENCUENTRO PROFUNDO CONSIGO MISMO Y CON LOS OTROS"

Como Distrito Metropolitano de Quito comprometido con el arte, la cultura, los valores sociales, buscando siempre la protección, promoción y celebración de la diversidad; bajo nuestro deber de garantizar el libre acceso a la misma, es un honor muy grande presentar para los quiteños y ecuatorianos una publicación que evoque al diálogo, la convivencia y sobre todo la difusión del patrimonio.

Un trabajo desarrollado como búsqueda de la cimentación colectiva del conocimiento con respecto al arte contemporáneo ecuatoriano, y que enmarca y fundamenta, no sólo el esfuerzo de diez artistas ganadores del Nuevo Premio Mariano Aguilera, convocatoria 2014-2015 y de su Equipo Curatorial especializado, sino de la ciudadanía que año a año cree y disfruta del arte y la cultura del país.

Confío que esta publicación, llena de conocimientos y experiencias, sirva de apoyo y motivación para el desarrollo de nuevos proyectos, nuevas estrategias, nuevas formas de producción artística en todo el país.

Mauricio Rodas
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

EL MARIANO AGUILERA ES NUESTRO

Y tenemos que defenderlo con pasión. Se trata del premio artístico más importante que tiene el país, y el termómetro que marca la situación del arte contemporáneo ecuatoriano.

El Mariano Aguilera es un proyecto icónico del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Fue creado en forma de salón de las artes hace ya casi 100 años y en el 2012 se transformó en un extraordinario espacio para la creación y la reflexión. El Nuevo Mariano, además de ofrecer un premio a la trayectoria, otorga becas de creación a un selecto grupo de artistas jóvenes para que desarrollen o completen su obra con el acompañamiento de experimentados comisarios y académicos. Además de ser un espacio para reconocer a los artistas más relevantes que tiene el país, el Nuevo Mariano Aguilera se ha convertido en un proceso de dinamización y construcción de nuevas reflexiones sobre la identidad.

El mecenas contemporáneo debe ser facilitador de diálogos creativos, defensor de la independencia y del pensamiento que rompe y cuestiona. Las instituciones culturales del Distrito Metropolitano de Quito tienen que garantizar espacios mínimos para que los artistas sean el espejo crítico de nuestra sociedad, y que lo hagan apoyados en la honestidad de su mirada, en la valentía, en la autenticidad, pero también en un acompañamiento de curadores e investigadores que enriquezca y dé contexto a su visión.

Tenemos que defender con absoluta decisión el lugar del arte contemporáneo en el Ecuador como un espacio de libertad; libre de los yugos de los medios tradicionales y de los dictados de una sociedad conservadora y excluyente; libre de la plástica, y abierto a las nuevas tendencias y tecnologías.

Como las capas de una cebolla que van sumándose e inventando una estructura común, cada década del arte occidental ha estado marcada por una tendencia. Los cincuenta, por el expresionismo abstracto; los sesenta, por el arte pop, el arte cinético y el performance; los setenta, por el accionismo y el video-arte; los ochenta, por los trans-avant-garde y los nuevos fauvistas; los noventas, por el arte relacional y de participación, y la incorporación plena de esa amante vergonzante de las artes visuales, la fotografía. La primera década de los dos mil se ha caracterizado por todas las rupturas, el post-modernismo y la recuperación de lo social frente a lo

personal, el carácter arrollador de la hiperconectividad y la interactividad; y nuestra década seguramente estará marcada por lo hipersocial, por el carácter efímero de nuestra comunicación, por la privacidad y la ausencia de ella.

Estas grandes tendencias del arte mundial no necesariamente se han visto reflejadas en el Ecuador o lo han hecho de manera tardía. Las cuestiones políticas, conceptuales y el uso de las herramientas y los géneros artísticos han sido otros. En los últimos años, el Internet ha logrado que los artistas vivan de manera mucho más cercana lo que se cuece en el mundo y se apropien de manera poderosa de las múltiples identidades que conforman nuestro ethos nacional, proyectándose sin complejos a cuestiones universales.

En la obra de estos 10 artistas acreedores a las becas de creación artística se adivina una profunda curiosidad por la condición humana, una fascinación por el tiempo, la conciencia, la memoria, por el archivo histórico. Pero también se revela un deseo de comunicar la desazón de nuestros tiempos. Más allá de los conceptos que elaboran, existe el deseo evidente de construir experiencias que confronten al espectador y le hagan cuestionar su lugar en el mundo.

Fabiano Kueva construye un gabinete de curiosidades en el que el espectador se sumerge sin saber cuáles objetos son falsos y cuáles verdaderos, cuestionando profundamente la memoria histórica. Su mirada subversiva se apropia del pasado para hablar de esas taras persistentes del exotismo, el colonialismo, la caricaturización del otro.

Misha Vallejo nos lleva al pueblo mítico que ocupa la mente de los latinoamericanos, un pueblo que no existe y está en todo lado. Puerto Nuevo se convierte en un Macondo, un lugar donde las piedras del río son como grandes huevos prehistóricos: un pretexto para explorar desde la fotografía el aburrimiento, el vacío, la sinrazón.

Adrián Balseca es profundamente crítico del país petrolero y exhibe huellas de un hecho artístico que ya no está, pues su obra está anclada en el mar. Su muestra recoge vestigios en la oscuridad de unos objetos arrancados al mar. La sensación es de misterio y de profundo abandono.

Paúl Rosero es un explorador que transita los márgenes de lo telúrico y lo tecnológico. Y en este contexto, lo tecnológico es una extensión de la conciencia humana, el oído de quien escucha, el ojo de quien quiere descubrir el origen del mundo. Cuando esos sentidos aumentados se acercan al poder de la materia primigenia, se produce en el espectador un desconcierto, un angustioso reconocimiento de que la conciencia del que mira es un accidente improbable.

Daniela Moreno revive las luchas históricas de los movimientos indígenas usando las herramientas de la luz y la interactividad. La incongruencia entre lo contemporáneo y lo histórico es evidente. Destaco ese espíritu lúdico de Daniela que cuestiona, transgrede y explora con delicia y curiosidad.

Adela De Labastida reconstruye la memoria del teatro desde la acción teatral. Esa confusión entre pasado y presente es un rompecabezas mental, como una fotografía que por el solo hecho de existir declara que lo fotografiado ya no existe... Reconoce esa máxima del budismo de que sólo es posible mirar el pasado desde la presencia plena en el ahora.

Ricardo Luna visibiliza la complejidad de eso que él llama arte sexuado, es decir, un arte que no le da la espalda al más poderoso e íntimo diálogo entre seres humanos. La tecnología, el sitio web colaborativo, la exposición suman para construir un cuestionamiento a los cánones tradicionales de la sexualidad desde la afirmación, y no desde el tapujo o la condena.

De Oswaldo Terreros me llamó la atención el rescate de símbolos del realismo social y de las luchas obreras para construir murales que comparten lenguaje con la publicidad. La estética de los años sesenta es reinventada desde la era de la información efímera.

Dennys Navas nos muestra un mundo postapocalíptico, en el que la naturaleza prevalece sobre los vestigios de una sociedad compartimentada y hueca. Los cuadros de gran formato envuelven a quien los mira en una naturaleza que no se doblega, renacida de las cenizas de un hombre ausente.

El trabajo de José Hidalgo es profundamente inquietante. Una balanza de incontables brazos sostiene de manera precaria el delicado equilibrio del comercio global. De manera casi sensorial se puede percibir la fragilidad de un sistema construido en torno a arbitrarias convencio-

nes de valor que sirven para medir y organizar el mundo. El más mínimo desequilibrio puede provocar una debacle mundial.

Vivimos en un país que no ha apoyado de manera sistemática el arte y la cultura y tenemos que luchar aún contra poderosos enemigos: la desidia, la burocracia, la cultura clientelar, la división política que se ha vuelto cuasi religiosa, el miedo, el conservadurismo, los grandes abismos sociales, la ignorancia y el amiguismo. Los enemigos son la violencia de género, la exclusión, el maltrato, la segregación de las personas que escogen otras opciones sexuales, de los refugiados, de los viejos y de los jóvenes. La invisibilidad en el mundo del arte de lo indígena y de los indígenas. El exotismo.

El enemigo es la invisibilidad de la diversidad que somos. El Mariano Aguilera es pieza fundamental en esa búsqueda urgente, necesaria, de un lenguaje conectado profundamente con esa diversidad que somos, un lenguaje que a partir de lo local se expanda con valentía y libertad hacia lo universal.

Pablo Corral Vega
Secretario de Cultura
Distrito Metropolitano de Quito





DIEZ PROYECTOS / DIEZ MIRADAS EL PREMIO NACIONAL DE ARTES MARIANO AGUILERA

El Premio Nuevo Mariano Aguilera (PNMA) contempla la entrega de becas destinadas a la producción de proyectos en creación artística, investigación, curaduría, nuevas pedagogías del arte, edición y publicación. Una de las peculiaridades de dichas becas es que están otorgadas de forma prioritaria a creadores jóvenes, no mayores de 40 años. Por tanto, en esta segunda convocatoria del PNMA, adjudicada en 2014-2015 y que culmina con una exhibición pública en junio de 2016, nos volvemos a encontrar con las propuestas de 10 artistas jóvenes que, sin pretender ser representativas del arte contemporáneo en Ecuador, nos permiten apreciar la riqueza de 10 propuestas que a su vez son 10 miradas de la práctica artística contemporánea local.

Lo que se muestra en las salas del Centro de Arte Contemporáneo es el resultado de 10 proyectos que, tras desarrollar sus diferentes etapas y con el apoyo de un equipo de siete acompañantes/curadores, contienen en sí mismos diversos procesos y resultados.

La presente publicación se plantea más allá del catálogo convencional que registra la exhibición. Con el objetivo de impulsar la crítica en el campo del arte contemporáneo local, cada proyecto artístico es comentado por los propios artistas y acompañado de un primer registro visual de su obra. A este texto le sigue una propuesta teórica elaborada por cada uno de los acompañantes/curadores, tanto de la obra expuesta como del trabajo colaborativo de los curadores con los artistas. A continuación, el catálogo incluye un registro fotográfico de la fase intermedia de trabajo, que supuso una exhibición en 2015 de los avances del proyecto. Quizá la riqueza más significativa de estos dos tipos de textos y de los registros visuales es que provienen de todo un año de acompañamiento, en el que lo procesual se impuso como determinante en el diálogo, la investigación y la metodología de trabajo.

Ahora bien, si lo procesual es lo más relevante tanto en esta publicación como en el PNMA 2016, lo es por la importancia de lo que Georges Didi-Huberman denomina como "efectividad procedimental" (Didi-Huberman, 2006, p.357); esto es, por la capacidad del proceso como un espacio relacional en el que el público reconoce las huellas del procedimiento. Dichas huellas involucran a artista e intérprete en una relación en la cual la idea de genialidad está desplazada por una aproximación que coloca en un lugar central al sujeto, no como una ontología sino como un lugar determinado desde afuera, desde una externalidad que le es consustancial al arte contemporáneo en tanto "las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad" (Ranciere, 2014, p.20).

PODER, CLASIFICACIÓN Y MEMORIA. El PNMA 2016 recoge no sólo diferentes y arriesgadas apuestas estéticas, sino que, sobre todo, deja planteados algunos temas recurrentes en nuestro medio, en relación a las preocupaciones estéticas, teóricas y políticas de una lúcida y arriesgada generación de jóvenes artistas contemporáneos ecuatorianos. Si, como lo señala acertadamente Jean-Luc Nancy, la tarea del arte contemporáneo hoy es la de "proceder sin ningún esquema, sin ningún esquematismo. No hay nada que contenga una pre-donación, una pre-disposición de posibilidades de formas" (Nancy, 2014, p.27); esta publicación problematiza unos procesos artísticos cuya resolución estética enuncia desde la diversidad de formatos y desde lo impredecible.

Esta última es quizá una de las condiciones propicias que estos 10 artistas encuentran para vehicular sus preocupaciones acerca del lugar que ocupa el artista como sujeto político ante los sistemas actuales de control, cooptación y funcionalización; la búsqueda constante y renovada de espesura en el lenguaje poético, tan cercado por el espectáculo y la evanescencia de las imágenes y apuestas estéticas globales; la pregunta constante por lo humano ante los regímenes globalizantes y coloniales de clasificación, ubicuidad y medida; y, cómo no, el punzante debate abierto sobre las condiciones de posibilidad del arte contemporáneo actual en su relación con la institucionalidad de cultura, los públicos y el inefable papel de la burocracia cultural tan incisiva como determinante en la historia cultural reciente. De hecho,

tanto el PNMA 2016 como esta publicación, nos convocan, como lo hiciera Joseph Beuys, a "un discurso profundo, […] un profundo compromiso con las propias habilidades para realizar cambios significativos, no a la fuerza o por imposición, sino a través de la investigación y la interpretación de nuevos sistemas y nuevas ideas en la corriente principal de la cultura, una revolución de la intención, una evolución de la práctica" (Morgan, 2003, p. 110).

Es en ese sentido irruptor del arte contemporáneo en el que se inscribe el PNMA 2016. Esta publicación da cuenta de esas improntas. El recorrido que sugiere este catálogo empieza con una revisita sugerente y desestructuradora al canon clasificatorio de la modernidad estética. Para ello, el proyecto "Archivo Alexander von Humboldt" de Fabiano Kueva dio lugar a un texto escrito a cuatro manos entre el mismo Kueva y Ana Rodríguez, acompañante del proyecto. Esta sinergia escritural permite insistir en algunas preguntas medulares sobre el "efecto Humboldt" en las políticas clasificatorias dominantes, no sólo en las llamadas "ciencias duras" sino en la misma modernidad estética.

Le sigue a este texto el proyecto de Misha Vallejo quien, en su calidad de fotógrafo, recuerda el viaje a la frontera entre Ecuador y Colombia que daría vida a su proyecto fotográfico titulado "Al otro lado". La naturaleza misma del proyecto, su metodología y las condiciones éticas, políticas y estéticas que se desprenden del libro generado por Vallejo componen, entre otras tantas reflexiones, el análisis hecho por Ana María Garzón, acompañante del proyecto.

A continuación se presenta el trabajo de Adrián Balseca. La idea de una frontera –esta vez entre el mar y la tierra– es el detonador del proyecto "Mar Abierto", que propone una suerte de bitácora del nacimiento y viaje de una boya para la memoria. Al recuento de este proceso se suma un texto interpretativo de Alex Schlenker, acompañante del proyecto.

Al trabajo de Balseca le sigue el de Paúl Rosero, "Un día, algo pasará". En este proyecto, Rosero se pregunta por las condiciones de lo humano y cómo lo no humano, entendido como la naturaleza y la materia inerme, rodean y determinan las condiciones de posibilidad de unas vidas reglamentadas en resistencia por la acción del Estado-nación. Este proyecto es teorizado por Edgar Vega Suriaga, quien insiste en la hibridez, lo abyecto y el proceso como rasgos fundamentales de un trabajo que tensa las relaciones entre el artista, la obra y quien la interpreta.

El siguiente proyecto que se presenta es el de Daniela Moreno titulado "Transmestizx". En su texto, la autora plantea el proceso mediante el cual indagó en su identidad mestiza, complejizada por sus orígenes familiares vinculados al mismo tiempo a la hacienda, a la población de Cayambe y a la ciudad. Su acompañante de proyecto, Pedro Soler, recoge el proceso conceptual para abordar la noción de dispositivo en relación al tiempo y su vivencia cultural.

Le sigue a este proyecto el de Adela de la Bastida, quien en su texto rescata del "olvido" algunos de los elementos de su obra: "La minga de la memoria del teatro quiteño: 1970-2010", que propone un recuerdo colectivo en torno al quehacer teatral de las últimas cuatro décadas en Quito. La puesta en valor de este proyecto está cargo de Gabriela Ponce Padilla.

El proyecto subsiguiente es el de Ricardo Luna. En su texto, Luna da cuenta del trabajo de la revista online *Lasicalíptica* que procura poner imágenes al cuerpo masculino abyectado por la normatización corporal y por el dispositivo de control sanitario desplegado a propósito de la epidemia del VIH. Ana María Garzón, acompañante del proyecto, profundiza en las implicaciones estético políticas del proyecto, destacando las huellas que la heteronormatización imprime en los cuerpos que, así como se resisten, no pueden existir por fuera del lenguaje que los norma.

Finalmente, el texto de Lupe Álvarez nos coloca ante una de las grandes interrogantes que se vuelve a repetir en el PNMA 2016: la curaduría local. Desde esta indagación, Álvarez da cuenta de los proyectos "Reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras", de Oswaldo Terreros Herrera; "Tierra Hueca", de Dennys Navas; y "Oikoumenē (suspended)", de José Hidalgo Anastacio. Previo al texto de Álvarez, los mismos autores presentan sus proyectos permitiéndonos constatar cómo la memoria histórica, la crítica implícita a las políticas del paisaje y el cuestionamiento a los sistemas modernos de medición y medida, reconfiguran constantemente el lugar de lo humano en nuestro entorno. Lupe Álvarez, acompañante de los tres proyectos, aprovecha esta oportunidad para presentarnos una reflexión crítica sobre la curaduría contemporánea y los desafíos que estos tres proyectos supusieron, tanto para la tarea investigativa y metodológica como para la implementación museológica respectiva.

Como se señaló líneas arriba, esta publicación pretende aportar al desarrollo de la crítica de arte contemporáneo en nuestro medio. Y lo hace intentando ponerse a la altura de los artistas y

de sus procesos. Con este gesto, deja constancia de las complejas condiciones de producción de este PNMA 2016. Condiciones que las entendemos como el espacio de aquello extra-estético que Derridá y Bourdieu tan bien señalan como las oportunidades de contestación del arte contemporáneo. De hecho, uno de los aportes de esta publicación al campo de la crítica de arte contemporáneo en el Ecuador reside en señalar cómo hasta ahora las instituciones del arte y de la cultura en el país, tan inmersas en la modernidad/colonialidad estética, no logran colocarse a la altura del gran desarrollo de los jóvenes artistas contemporáneos, y, en su lugar, persisten en entramados que en vez de impulsar complican la consolidación de la escena contemporánea en nuestro medio. Ante esta realidad, habría que reevaluar el papel del arte contemporáneo en la actualización de la memoria y la memoria histórica y que tan bien nos presentan en este PNMA 2016 trabajos como el de Oswaldo Terreros Herrera, Adrián Balseca, Daniela Moreno, Adela de la Bastida o del mismo Fabiano Kueva. Ante estos proyectos, resultan acuciantes las palabras de Leonor Arfuch: "Entre la lejana memoria histórica de hechos y personajes que tal vez desconocemos, cuya traza en el espacio no despierta nuestra atención, y la memoria biográfica, familiar, que inviste afectivamente lugares y momentos, hay otras memorias, de pasados recientes, que insisten dolorosamente en la conciencia colectiva." (Arfuch, 2013, p.32)

Alex Schlenker
Edgar Vega Suriaga
Editores
Quito, octubre de 2016


Archivo Alexander von Humboldt // Fabiano Kueva



Fabiano Kueva, *Vue de Point Zero*, 2015, Villa de Lante. Foto: Elena Vargas. Colección Archivo Alexander von Humboldt (AAVH).

UNA DERIVA DOCUMENTAL

Ana Rodríguez Ludeña // Fabiano Kueva

El paisaje se agiganta en el largo trayecto que va de la palabra a su realidad.

Rodolfo Kusch

ADVERTENCIA. La escritura que sigue fue elaborada entre dos, el artista y su relatora. Y a su vez, lo que el artista escribió representa al menos dos voces: la del artista en su búsqueda y la del explorador en su recorrer. Es decir que, una vez más, este texto quiere recoger otros textos, y poner sobre las mismas páginas de un diario inconcluso, un trayecto de vida y su proyección geopolítica. Este ensayo sobre el *Archivo Alexander Von Humboldt*, así como la obra a la que se refiere, es un viaje en el que un personaje casi indefinible transita de un mundo a otro por finos puentes, cambiando de espacio, de lenguaje, de tiempo. Uno de esos mundos es interior, introspectivo, y recoge el propio sentido de la experiencia artística, en busca del frágil cordón que separa al sujeto político del ego del artista. El otro mundo es el de los grandes viajes, esos que reconfiguran la Historia, que cambian paradigmas y que inventan las relaciones coloniales en su narrativa, pero visto desde un lugar menor y local. Se trata de dos experiencias en las que Kueva se reconoce y, como los ríos que atravesara Humboldt y él mismo doscientos años más tarde, el artista y el viajero saltan de una orilla a otra.

> Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer ese viaje, pero, si lo hace, esto supone que niega las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible (Bataille, 1943, p.19) [1].

El texto de Kueva está escrito en primera persona, porque recoge la experiencia en un diario de viaje, mezclando reflexiones y datos; pero también utiliza la tercera persona, porque busca la distancia para la producción de conocimiento crítico. Como dice Bataille, la experiencia en el límite, supone negar las autoridades y los valores, o ponerlos en crisis. El texto acotado o apuntado en azul, que se intercala con el primero, complementa la mirada del artista, es la mirada de la testigo, de la acompañante de viaje.

INTRODUCCIÓN. Mi interés por las narrativas de viaje tiene como detonante el trabajo que realicé con Archivo Goldschmid (Suiza) sobre el acervo del geólogo Karl Theodor Goldschmid (1896-1982), respecto a su estancia en el Ecuador entre 1939 y 1946. Este acervo incluye informes para la compañía petrolera holandesa Shell, de la cual Goldschmid fue empleado entre 1924 y 1947. Son fotografías en negativo blanco y negro y diapositivas en color; mapas de uso público, otros exclusivos de Shell y *sketches* cartográficos levantados en territorio. Además, varios cuadernos en formato *Reisetagebücher*, modo de escritura que combina el diario personal con información científica, actualmente categorizada como *escritura ambulatoria* (Thiele, 2015) [2].

> En dieciséis días, hemos tenido quince días de lluvia, a partir del mediodía y a veces también en la mañana. Secamos la ropa solo en el fuego, o mejor dicho, en el humo, de modo que alrededor de nosotros todo tiene un "maravilloso" olor ahumado. El terreno es terriblemente difícil. Dejamos atrás los


Karl Theodor Goldschmid, *Ruta sur Amazonía*, 1940, Ecuador. Foto cortesía Archivo Goldschmid.

> escasos caminos de los indios para la cacería y penetramos despacio en dirección del Sumaco. En lo posible evitamos los ríos y los arroyos porque todos están metidos (cortados) en barrancos profundos y es imposible seguirlos (Golsdchmid, 2005, p. 54)[3].

La relación con estos materiales me dejó varias interrogantes sobre los mecanismos discursivos de los viajeros científicos. La primera, tiene que ver con el uso del sujeto "plural": el señalamiento de un "nosotros" ambiguo como estrategia autoral. Otra, sobre la relación/tensión del texto/relato de viaje con las imágenes que lo ilustran o acompañan; las políticas de representación que definen los cortes y aplanamientos paisajísticos, el ordenamiento de los sujetos fotografiados o grabados; las alteraciones técnicas propias de cada medio visual y las órbitas de sentido científico/estético en que se inscriben estas imágenes. Una tercera interrogante: ¿es posible *desarchivar*, hacer un archivo crítico o hacer que un archivo dado se torne "crítico" y hacer posible su uso/giro/quiebre hacia la ficción? Finalmente, ¿qué paradigma desencadenó la visión "positiva" –derivada del *positivismo*– que nuestros Estados nacionales mediante homenajes formales, publicaciones y programas académicos, otorgaron a los viajeros científicos? ¿Sigue vigente ese paradigma?

Así, Goldschmid me condujo a Alexander von Humboldt[4]. Y con esta traslación, del siglo XX al XVIII, me adentré en un periodo en el que el discurso científico y las narrativas de viaje viven uno de sus momentos de mayor auge y legitimidad política. Humboldt constituye un bloque discursivo de gran escala y complejidad, a primera vista inabarcable. Su presencia global y su huella local constituyen un territorio para la *relectura* y la *reescritura*, para indagaciones artísticas sobre lo *inacabado* de toda expedición, sobre los *límites* discursivos de los viajeros, sobre las resonancias del pasado en el presente.

Un viaje lleva a otro viaje, Goldschmid lleva a Humboldt. Humboldt lleva a un viaje interior. El viaje es una larga caminata por tierras americanas y europeas en la que muchos signos parecen mostrar pistas de una pesquisa: vivir el viaje a destiempo, pisar donde pisó Humboldt, ver lo que vio, sentir la pasión de sus amores vividos y no vividos, deslumbrarse con la naturaleza y la cultura, venderlas a buen precio en el mercado imperial de la ciencia.

LA INVENCIÓN DEL *TRÓPICO*

De la zona boreal los gérmenes
de la civilización han sido importados
a la zona tropical.
Alexander von Humboldt

Con la irrupción europea del siglo XV en *Abya Yala*[5], la llamada *Terra Incognita* deviene en *Terra Firme*. El "Nuevo Continente" emerge en los *Mapa Mundi* y las narrativas de viaje, como uno de los primeros efectos de la conquista. El dogma católico romano, los mapas y los relatos cumplen funciones de control ideológico para el sometimiento de los pueblos originarios a los imperios europeos. Nombrado como "América", este continente se incorpora a la imagen de *Atlas*, el personaje griego que carga en sus espaldas la totalidad del mundo, ícono rector de toda cartografía en Occidente.

De modo paulatino, el régimen colonial construye un conjunto de representaciones de las diversas regiones y pueblos del continente sobre el presupuesto racial, acuñando categorías como "salvaje", "bárbaro" o "caníbal", lo que da cuerpo a nociones como el *Trópico*. Según ellas, la ubicación geográfica –en tanto ecosistema– es un condicionamiento, un factor que determina inferioridad y subalternidad respecto del colonizador. Simultáneamente, este mismo régimen ve en el "Nuevo Continente" un paraíso "feminizado", una "naturaleza a ser dominada", retórica civilizatoria que incluye mitologías como "El Dorado" o el "País de las Amazonas".

No hace falta que todos los sujetos del "Nuevo Continente" sean caníbales ni salvajes, bastan relatos de que "algunos lo sean" para justificar la dominación de las almas americanas. No hace falta que el indomable trópico esté por todas partes, basta que sea americano para que en las recepciones de las élites de las ciudades americanas, esos maravillosos valles de eterna primavera como Quito o Bogotá –con el clima más dócil y humanizado–, se hable de los seductores retos de dominar y explotar la naturaleza para beneficio de la "civilización entera". En esos mismos espacios de socialidad se encuentran las familias con las autoridades coloniales y los poderes criollos con sus hijos científicos replican el régimen de dominación en la construcción de su propio deseo. En cada uno de esos encuentros nace una pieza nueva para el museo: se decide una ruta, se nombra un río, se organiza un viaje a Europa, se destina una suma de dinero, se inventa la forma que va a tomar el paisaje y sus nombres, sus valores, su sentido autoritario.

Cada pieza del proyecto de Kueva da cuenta de ese gesto, no busca negarlo ni destruirlo, sino mostrar su relación directa con la construcción de la colección, del museo, del valor. Nos interpela sobre el origen del museo colonial, que es el alma de todo museo. No hay museos de historia, hay museos de las naciones coloniales, de la dominación negada, transformada en ciencia y arte. Junto al censo y al mapa, el museo es uno de los tres dispositivos que sirve a la construcción imaginaria de la nación moderna, nos dijo Anderson en *Comunidades Imaginadas* (1983). Douglas Crimp (2008), en *Las ruinas del museo*, nos recordó cómo Adorno interpretó al museo pensando en el sentido de la estética:

> El término alemán *museal* tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación foné-




Jan Barend Elwe, *Atlas Planisferio*, 1790, Amsterdam. Colección AAVH.



Jacques Grasset, *Frontispicio de América*, 1797, Francia. Imagen cortesía Los Angeles County Museum of Art.

> tica. Los museos son los mausoleos de las obras de arte. (p.75)

De esta forma, el énfasis de la reflexión está en la *vida* de la obra de arte y no en la geopolítica de los objetos.

El gabinete de curiosidades de Kueva, a diferencia del museo moderno, resulta vivo. Invita al goce, no a la ciencia. Y del goce invita a la crítica (a pasar de la cercanía a la distancia), porque invita a ver lo que no está. No espera una crítica de la historia del arte, sino la ruptura epistemológica que Aby Warburg ya nos había propuesto: *el retorno de lo antiguo a la vida* y la *supervivencia* (*Nachleben*) que el *Atlas Nemosyne* planteaba para la historia del arte. Kueva, desde una deriva artística, propone una ruptura similar para la historia del archivo americano de Humboldt.

Sin embargo, en todo relato siempre hay algo que se escapa. Algo que no consta en el mapa, que desborda todo *Atlas*, que no se nombra: las resistencias, entendidas como persistencia de modos *otros* de concebir el mismo continente, como ejercicios de apropiamiento y alteración de los signos dominantes, como deseos y acciones emancipatorias. La basta cartografía, literatura y gráfica colonial nacen en gran parte de la combinación de viaje y escritura. Textos y publicaciones cuyo lector central es la jerarquía imperial, eclesial y militar; narraciones a las cuales se atribuye una "veracidad" o "fidelidad" dentro de un pensamiento único –el europeo– y cuya función es fijar repertorios estéticos y morales como *lo tropical*.

> El indio en general (hablando de los que habitan las selvas y de los que empiezan a domesticarse) es

> ciertamente hombre pero su falta de cultivo le ha desfigurado tanto lo racional, que en el sentido moral me atrevo a decir: *Que el indio bárbaro y silvestre, es un monstruo nunca visto, que tiene cabeza de ignorancia, corazón de ingratitud, pecho de inconstancia, espaldas de pereza, pies de miedo, su vientre para beber y su inclinación a embriagarse son dos abismos sin fin*. Toda esta tosquedad se ha de ir desbastando a fuerza de tiempo (Gumilla, 1994, p.49)[6].

Pero la atadura, la relación experiencia/escritura, conocimiento/representación, se desenvuelve en distintos modos. Así, vemos en el tiempo traducciones, versiones y resúmenes de *relatos nunca vividos*; mapas e ilustraciones de *viajes nunca realizados*; abriendo en el relato histórico de viaje un espacio para la ficción. Cabe una pregunta con doblez: ¿Todo colonizador es un narrador? ¿Toda narración de viaje es una ficción?

Encontrar la base racional para descalificar al indio como sujeto moral y político, no requirió de toda la fuerza de la ciencia que los exploradores europeos tenían para dominar a la naturaleza. No hizo falta argumento sino juicio para poder decir que el indio era "bárbaro y silvestre". El proyecto culturalista que prosiguió intentaría naturalizar la inferioridad del indio por métodos científicos (Santiana 1941, 1948), en un ejercicio de indigenismo positivista que Humboldt inspiraría. Probablemente eso da cuenta de la limitada visión del mismo proyecto colonial y sus dispositivos. Eso explica, de manera intempestiva, que Humboldt haya dicho: "Mi primer viaje lo hice solo, con un indio". Esa frase, título del corte de *Archivo Alexander von Humboldt*, expuesto en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, deja ver de qué caras están elaborados los objetos del museo de Kueva.

NATURALIZAR AMÉRICA

La América ancestral prodigiosa rendida a la diosa de su curiosidad.
Antonio Skármeta

En el siglo XVII europeo emergió un nuevo canon del conocimiento y, por consiguiente, del poder: la *ciencia*. Un orden natural y social basado en la razón y el método. Leyes permanentes y sistemas universales con los cuales aparece una persona excepcional: el erudito u hombre de ciencia, que observa la realidad desde un lugar neutral o *punto cero*. En esta lógica se inscribe el trabajo de René Descartes, Isaac Newton, Karl Linneo o Immanuel Kant[7]. Esta concepción de la *ciencia* dio legitimidad a los afanes europeos por clasificar y coleccionar la *naturaleza* y la *cultura* del mundo, incluidos los territorios colonizados por España en América, desde el siglo XV, que eran considerados territorios sin *ciencia*.

> La ciencia no es otra cosa que un lenguaje bien hecho y los lenguajes particulares son una ciencia imperfecta, en tanto que son incapaces de reflexionar sobre su propia estructura. Por eso, durante el siglo XVIII la Ilustración eleva la pretensión de crear un *metalenguaje universal* capaz de superar las deficiencias de todos los lenguajes particulares. El lenguaje de la ciencia permitiría generar un conocimiento exacto sobre el mundo natural y social, evitando de este modo la indeterminación que caracteriza a todos los demás lenguajes. El ideal del científico ilustrado es tomar distancia epistemológica frente al lenguaje cotidiano –considerado como fuente de error y confusión– para ubicarse

> en lo que en este trabajo he denominado el *punto cero*. A diferencia de los demás lenguajes humanos, el lenguaje universal de la ciencia no tiene un lugar específico en el mapa, sino que es una plataforma neutra de observación a partir de la cual el mundo puede ser nombrado en su esencialidad (Castro Gómez, 2005, p.14)[8].

Las expediciones o misiones científicas fueron una de las formas de expansión europea a escala mundial. Para su realización, se aprovechó del andamiaje de los viajes de conquista colonial. Su propósito fue delimitar territorios y categorizarlos científicamente como *naturaleza*. Las misiones científicas en América, cuyos ejemplos más cercanos son la Misión Geodésica Francesa (1735)[9] o el viaje americano de Alexander von Humboldt (1799-1804), se dieron en momentos de una severa crisis política y económica del sistema colonial español, y fueron parte del ordenamiento mundial, mercantil y luego industrial, que utilizó la *ciencia* como herramienta para la avanzada capitalista y el control internacional de materias primas: minerales, sustancias medicinales, combustibles, abonos y alimentos.

> "Naturaleza" significaba sobre todo las regiones y ecosistemas que no habían sido dominados por los "Europeos", incluyendo muchas regiones de la entidad geográfica conocida como Europa. El proyecto de historia natural determinó muchos tipos de prácticas sociales y de significación, entre las cuales los viajes y la literatura de viajes se encontraban entre las más vitales [...] La historia natural afirmaba una autoridad urbana, letrada, de autoridad masculina en el conjunto del planeta; elaboró una racionalidad extractiva, una comprensión disociada que sobrepone lo funcional en las relaciones y experiencias entre las personas, las plantas y los animales. En este aspecto, configura un tipo de hegemonía global, esencialmente basada en la posesión de la tierra y los recursos en lugar de control de las rutas (Pratt, 1992, p.38)[10].

Además, la *ciencia* fue clave en la emergencia y consolidación de las instituciones modernas: Estado, museo, universidad, archivo, biblioteca. Sistema que, basado en el despojo material y el aprovechamiento de los saberes locales, sirvió para la articulación de las colecciones arqueológicas, botánicas, zoológicas, minerales y culturales cuyo destino legítimo y permanente fue Europa.

La crítica radical que hace Kueva al positivismo científico colonial toma su fuerza del giro lingüístico que Ludwig Wittgenstein (1988) ya propuso en su segunda etapa, la de las *Investigaciones Filosóficas*. Los juegos lingüísticos y la importancia que adquiere para la antropología y las ciencias sociales la investigación científica ponen en entredicho a la "ciencia" del científico como única teoría "dura". Recordemos que antes de él, un joven Martin Heidegger (1827) indagaría en los escritos de uno de los primeros filósofos del lenguaje, Wilhem von Humboldt, hermano de Alexander, a quien el gran científico visitó en 1805 en Roma, al regreso de su viaje americano.

> Por el mismo acto por el que el hombre hila desde su interior la lengua se hace él mismo hebra de aquélla, y cada lengua traza en torno al pueblo al que pertenece un círculo del que no se puede salir si no es entrando al mismo tiempo en el círculo de otra. (Humboldt, 1990, p.9)[11].

VOYAGE

AUX RÉGIONS ÉQUINOXIALES

DU

NOVEAU CONTINENT

FAIT EN 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 ET 1804

Par ALEXANDRE DE HUMBOLDT
ET AIMÉ BONPLAND;

RÉDIGE

Par ALEXANDRE DE HUMBOLDT;

AVEC UN ATLAS GÉOGRAPHIQUE ET PHYSIQUE.

****

LIVRE PREMIER

****

A PARIS,

Chez N.Maze, Libraire, Rue Gid-Le-Coeur, No 4

1812.

Alexander von Humboldt, *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*, 1812, París. Colección AAVH.



Alexander von Humboldt, *Cosmos Chrysanthemifolius*, Plantas Equinocciales, 1808, París. Colección AAVH.



Alexander von Humboldt, *Geografía de las plantas en los países tropicales y un cuadro natural de los Andes*, grabado por Bouquet, 1807, París. Imagen cortesía Zentralbibliothek Zürich.





Alexandre de Humboldt, *Autoretrato*, 1812, París.
Fabiano Kueva, *Retrato*, 2012, Quito. Foto: Gonzalo Vargas M. Colección AAVH.

Lengua, ciencia, colecciones, objetos, museos: se piensa a inicios del siglo XIX que el lenguaje universalista de la ciencia supera las diferencias que existen entre las lenguas. Pero, para Wilhem von Humboldt, el lenguaje es determinante del pensamiento y del conocimiento. Un proyecto crítico de la ciencia y del lenguaje, así como su fortalecimiento disciplinar, sólo podría hacerse desde una analítica de la Historia, lo cual muestra que las claves de dos paradigmas en contradicción se encontraban en el diálogo entre los dos hermanos.

MOTIVOS DE VIAJE

Las alturas de América recorriste en tu mula,
¡oh Capitán, más grande que los conquistadores!
hollaste los volcanes hasta encontrar el fuego de
la verdad telúrica.
Jorge Carrera Andrade

¿Quién es Alexander von Humboldt (1769-1859)? Europeo, berlinés, hijo de la *Cosmópolis*[12], miembro de una familia próspera en el Imperio Prusiano (actual Alemania), con formación intensiva en geología, astronomía, botánica, física, filosofía y estética, según los cánones disciplinarios de la *Ilustración* y el *Romanticismo*. Su interés central: la investigación "naturalista" y el viaje –experiencia narrada, editada y publicada– como dispositivo de producción y circulación del conocimiento. Entre sus mentores científicos se contaban el antropólogo Friedrich Blumenbach y el botánico Ludwing Willdenow; su círculo íntimo incluía al filósofo Friedrich Schiller y al poeta Wolfgang Goethe; uno de sus mayores referentes fue el botánico sueco Karl Linneo, autor del emblemático *Systema Naturae* (1758)[13].

Alrededor de 1798, tras un breve periodo como burócrata de minas, y habiendo recibi-



Alexander von Humboldt, *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*, 1814, París.
Fabiano Kueva, 2015, Bogotá. Foto: Alejandro Jaramillo Hoyos. Colección AAVH.

do una importante herencia tras la muerte de su madre, Humboldt vislumbra un viaje prolongado por las colonias del imperio español en el continente americano. Se propone una serie de investigaciones científicas y sociales desde la perspectiva *universalista*. Junto al botánico francés Aimé Bonpland (1773-1858), gestionan las herramientas tecnológicas más sofisticadas de su tiempo (sextantes, magnetos, barómetros) e inician el viaje –que durará hasta 1804– con una estancia previa en España para negociaciones diplomáticas, levantamiento de información cartográfica y documentación sobre las colonias en los archivos reales. En junio de 1799 su expedición americana partió desde el puerto de La Coruña con pasaportes especiales otorgados por el rey Carlos IV y el Consejo de Indias.

El viaje de Humboldt y Bonpland se inscribe en la avanzada científica del capital europeo. Su *punto cero* es la *línea equinoccial* y su recorrido es un inventario exhaustivo que busca evidenciar y codificar las "fuerzas de la naturaleza", no sólo desde la *ciencia* sino desde una *razón romántica*. Sus propósitos son trazar una serie de *mapas físicos* que transforman el espacio vital en una geografía, determinada en sus límites territoriales, en las fronteras del saber; establecer una mirada mediante *cuadros*, como un álbum de *vistas pintorescas* que posteriormente se convertirán en el *paisaje nacional*, versión *estetizada* de nuestra complejidad cultural.

> Sus cuadros de la naturaleza, o *vistas* no son otra cosa que la plasmación como un *todo* de lo captado a *primera vista* en la contemplación de la misma. La ciencia en su progreso no puede hacer dejación de una tal visión de conjunto; es ello lo que la asocia al *arte*. […] A este respecto la descripción de un

> determinado lugar –dice Humboldt– tiene por objetivo mostrar en su particularidad la evidencia de la cooperación e interrelación entre las diversas fuerzas físicas de la naturaleza, configurando un *todo concreto*. […] La descripción de la física del mundo aparece unida inextricablemente a la *estética* de la visión; por lo mismo que "la historia de la visión física del mundo" se equipara la "historia del conocimiento del todo de la naturaleza" (Del Pino, Riviale & Villarías-Robles, 2006)[14].

Siendo el eje de la escritura *humboldtiana* la relación *naturaleza - ciencia/estética - verdad*, el "nombrar las cosas" es un requisito para su existencia objetiva:

> Todo aquello que es *naturalmente verdadero*, da vida al lenguaje humano, sea que éste se aplique a pintar las sensaciones que ofrece el mundo exterior, sea que exponga los sentimientos íntimos del alma. He aquí el objeto, que sin cesar, busca alcanzarse en la descripción de la naturaleza, tanto por la comprensión de los fenómenos como por la elección de los términos adecuados (Humboldt, 2005, p.53)[15].

Motivos de viaje son los fetiches que constituyen esos finos puentes entre la crítica y la poética, entre la fascinación por las estampas o por los jóvenes bañándose en caudalosos ríos americanos y la necesidad de trazar mapas que permitan ubicar el recorrido de esos ríos. En términos de Kueva, los *motivos de viaje* son aquellas imágenes pintorescas que se explican, por un lado, en el origen aristocrático del barón prusiano, sumado a su propio deseo y a la construcción de su sexualidad, en la colección Von Humboldt. Por otro lado, dan cuenta del carácter autorreferencial del trayecto de Kueva, que se suma a la construcción de nuevos fetiches en el juego de identidades que propone el *Archivo Alexander von Humboldt*.

Así, la seducción por el viaje en este *Archivo*, se da por un dispositivo museal de dos componentes, a dos tiempos, al unísono. El primero es una serie de videoproyecciones a gran escala de la película modular titulada: *Ensayo geopoético sobre el viaje de Humboldt (2011-2019)*, cuyos fragmentos son: *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente; Ensayo sobre la geografía de las plantas; Vistas pintorescas del Río Magdalena; y El cuaderno perdido de Italia*[16].

Pero, yuxtapuesto al *Ensayo geopoético sobre el viaje de Humboldt*, están los gabinetes e instalaciones que, en clave de museo de ciencias, establecen conexiones internas y combinaciones aleatorias entre el discurso del video y el contenido de los gabinetes. Cartas, mapas, herbarios, objetos encontrados, libros o muestras geológicas, devuelven una sutil materialidad a la disputa, al debate sobre la "vista" y la "mirada" o la estrategia de poder detrás del *raisetagebuch* o *escritura ambulatoria*. Esto ocasiona un deliberado conflicto entre elementos, entre su apariencia y su estatuto de "veracidad y fidelidad", disputa que no puede resolverse en ese espacio ni en ese tiempo. El unísono inicial se bifurca: de repente el paisaje queda suspendido por la crítica, la situación de la pantalla ahora es nuestra situación, caemos en un espejo, los roles se alteran: *colonizador/colonizado*, *observador/observado*. Pero, a la vez, ese conflicto puede convertirse en equipaje. Entonces, el verdadero viaje comienza.

RELEER/REESCRIBIR AL VIAJERO

Mi primer viaje lo hice solo, con un indio.
Alexander von Humboldt

Un fragmento *humboldtiano*: la *Ascensión al volcán Chimborazo*. En una carta fechada en 1802, el viajero narra:

> "Los indios que nos acompañaban nos dejaron antes de llegar a esa altura, diciendo que queríamos matarlos. Nos quedamos solos Bonpland, Charles (de) Montúfar, yo y uno de mis criados, que llevaba parte de los instrumentos". (Humboldt, 1989, p.82)[17].

Una elipsis que complementa esta narración es el óleo de 1810 de Friedrich Georg Weitsch, titulado *Alexander von Humboldt y Aime Bonpland en la llanura del Tapi*, en el que el mencionado "criado" carga el sextante de Humboldt en franco gesto de relación "civilizador/civilizado".

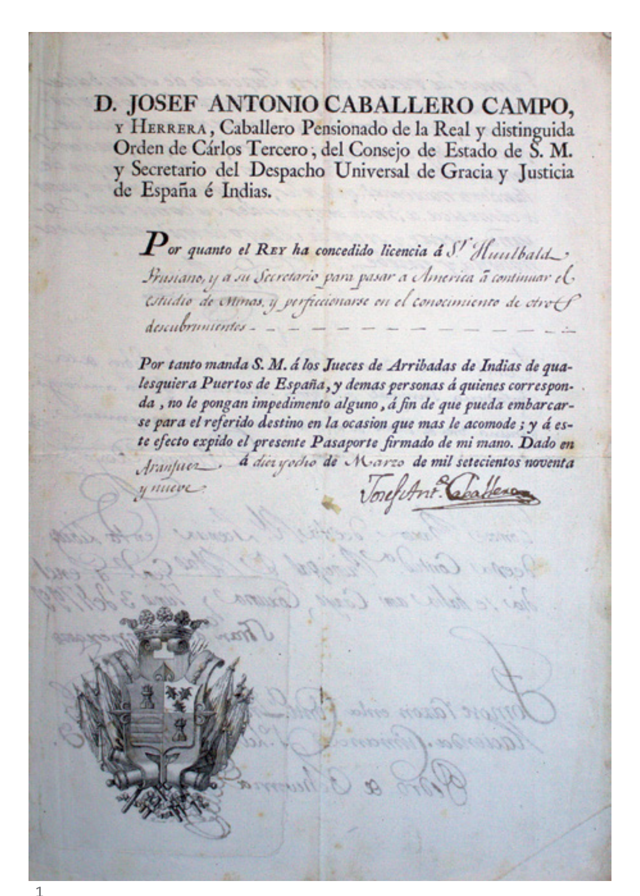
La *mirada imperial* sobre el mundo indígena, andino o azteca, apunta más a una visión idealizada del "pasado", siempre en analogía con las antiguas civilizaciones grecorromana o egipcia[18]. Este código define su encuentro en Licán, cerca de Riobamba (Ecuador), con Leandro Sepla y Oro a quien Humboldt menciona como "El Rey de los Indios" y que, a petición del viajero, hace un recuento escrito en castellano de las disputas históricas entre señoríos y cacicazgos preíncas e incas en la región. Sin embargo, una lectura atenta del documento evidencia que narra *lo que se espera que diga*, lo que *el viajero quiere escuchar*, en un interesante gesto de resistencia.

Otro fragmento *humboldtiano*, el *Paso del Quindío en los Andes*, actual Departamento de Tolima (Colombia), en su detalle descriptivo deja ver las zonas opacas en que habita el mestizaje colonial:

> En la provincia de Antioquia […] montar hacia la capital es casi imposible […] Por eso el cargar, montar sobre gentes, es común en los caminos […] todas las personas jóvenes y fuertes se dedican a ese menester, no sólo porque es lucrativo sino por el general apego a la vagabundería, al andar por ahí, ¡la vida libre! […] En el pasado (hace 20 - 30 años) era desacostumbrado y vergonzoso que hombres blancos trabajaran de silleros, es decir de cargadores de silla. […] Aquí se establece una diferencia, lo mismo que en los caballos, entre silleros que tienen un paso firme, seguro y cómodo. […] Las sillas son muy bien ideadas, de cañas de bambú con espaldar contra el que está inclinado el asiento a 60° a fin de que el transportado pueda arrimarse contra la espalda del sillero. Sin esa posición, la cargada se vuelve muy pesada. Para las piernas hay un estribo de piolas suspendido en la silla. Las personas pesadas llevan consigo sus propias sillas de madera, las que muchas veces tienen una especie de techo contra el sol (Humboldt, 2004, p.196-197)[19].

Así, cada relato deja ver elementos que tensionan la función textual que el viajero les asigna. Y en esa operación se fundamenta *Archivo Alexander von Humboldt*, tomando para sí ideas[20] que posibiliten alterar esos signos y desmontar la relación original experiencia/relato, texto/imagen, civilizador/civilizado, al accionar un *desprendimiento*.

Entonces, el viaje americano de Humboldt se produce a la inversa, se vuelve *reversible* y el sujeto anónimo de sus narrativas se apropia del relato del viajero para "protagonizarlo", para *descentrarlo*. Sin embargo, este sujeto no pretende simular, ni convertirse en Alexander von Humboldt como fin de su *relectura/reescritura*, ya que no es una suplantación a la manera de los criollos del siglo XIX, pues:



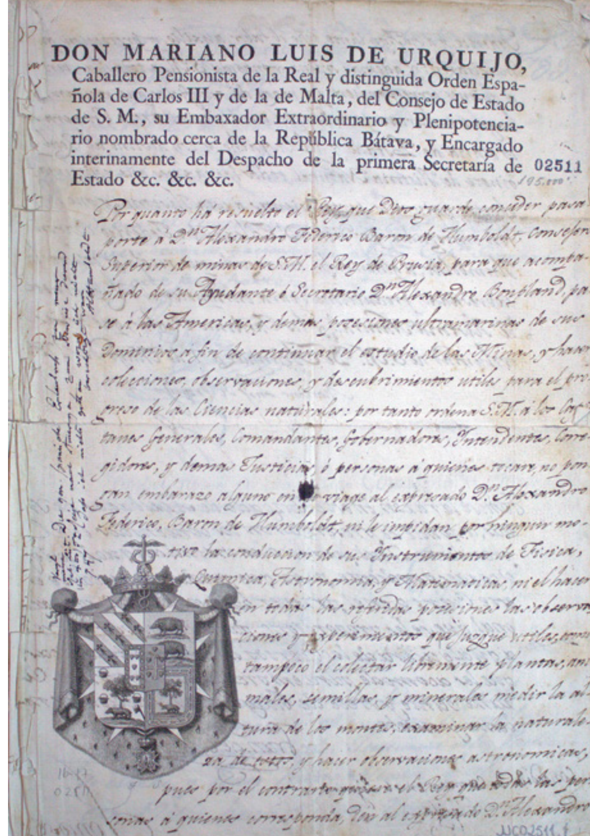
D. JOSEF ANTONIO CABALLERO CAMPO, y HERRERA, Caballero Pensionado de la Real y distinguida Orden de Cárlos Tercero, del Consejo de Estado de S. M. y Secretario del Despacho Universal de Gracia y Justicia de España é Indias.

Por quanto el REY ha concedido licencia á Sr. Huulbald Prusiano, y a su Secretario para pasar a America á continuar el Estudio de Minas, y perficcionarse en el conocimiento de otros descubrimientos

Por tanto manda S. M. á los Jueces de Arribadas de Indias de qualesquiera Puertos de España, y demas personas á quienes corresponda, no le pongan impedimento alguno, á fin de que pueda embarcarse para el referido destino en la ocasion que mas le acomode; y á este efecto expido el presente Pasaporte firmado de mi mano. Dado en Aranjuez á diez y ocho de Marzo de mil setecientos noventa y nueve

Josef Ant. Caballero

1

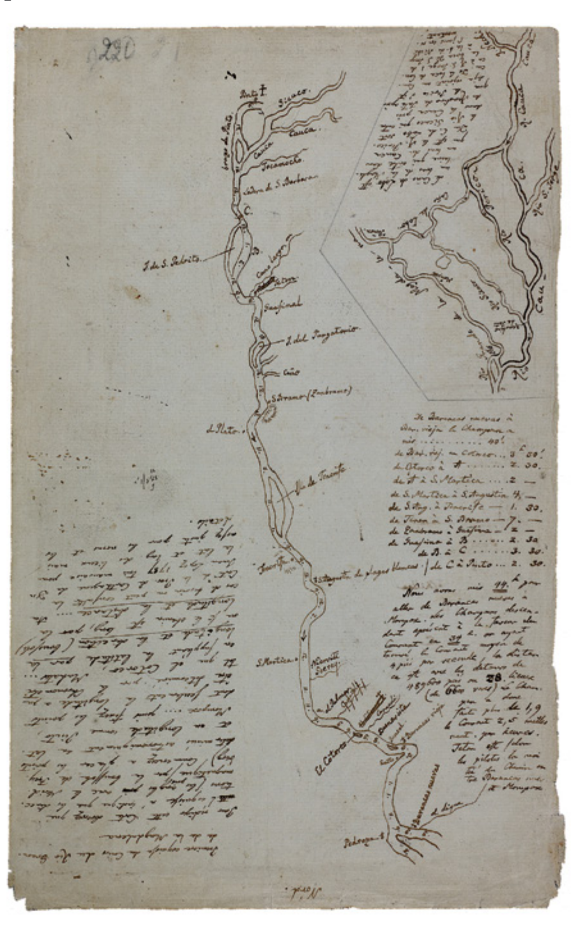


DON MARIANO LUIS DE URQUIJO, Caballero Pensionista de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III y de la de Malta, del Consejo de Estado de S. M., su Embaxador Extraordinario y Plenipotenciario nombrado cerca de la República Bátava, y Encargado interinamente del Despacho de la primera Secretaría de Estado &c. &c. &c.

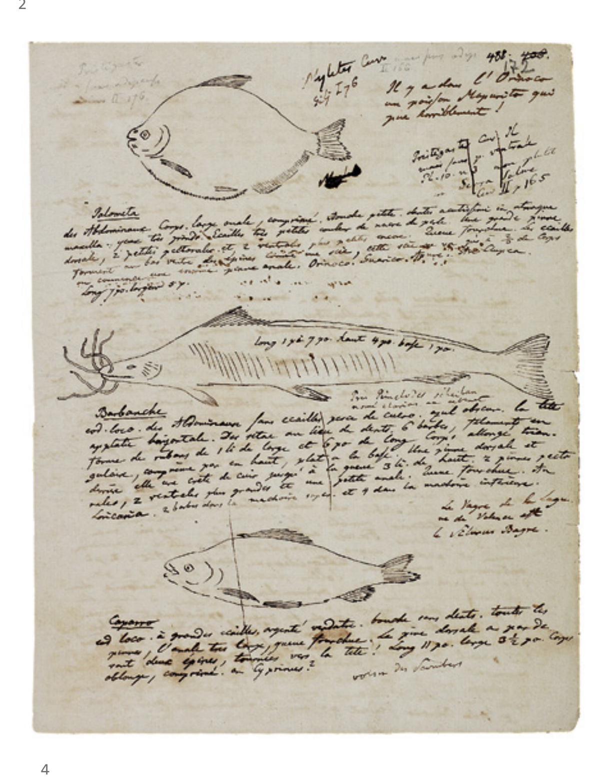
02511

Por quanto ha resuelto el Rey que Dios guarde conceder pasaporte a Dn. Alexandro Federico Baron de Humboldt, Consejero Superior de minas de S.M. el Rey de Prusia, para que acompañado de su Ayudante ó Secretario Dn. Alexandro Bonpland pase a las Americas, y demas posesiones ultramarinas de sus dominios a fin de continuar el estudio de las Minas, y hacer colecciones, observaciones, y descubrimientos utiles para el progreso de las Ciencias naturales: por tanto ordena S.M. á los Capitanes Generales, Comandantes, Gobernadores, Intendentes, Corregidores, y demas Justicias, ó personas á quienes tocare, no pongan embarazo alguno en el viage al expresado Dn. Alexandro Federico, Baron de Humboldt, ni le impidan por ningun motivo la conduccion de sus Instrumentos de Fisica, Quimica, Astronomia, y Matematicas, ni el hacer en todas las referidas posesiones las observaciones y experimentos que juzgue utiles, como tampoco el colectar libremente plantas, animales, semillas, y minerales, medir la altura de los montes, examinar la naturaleza de estos, y hacer observaciones astronomicas, pues por el contrario quiere el Rey que todas las personas á quienes corresponda, den al expresado Dn. Alexandro

2



3



4

1. *Pasaporte del Real Consejo de Indias para Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland*, 1799, Aranjuez. Imagen cortesía Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

2. *Pasaporte del Rey Carlos IV de España para Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland*, 1799, Aranjuez. Imagen cortesía Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

3. Alexander von Humboldt, *Mapa del Río Grande de La Magdalena*, 1801, Bogotá. Imagen cortesía Staatsbibliothek zu Berlin.

4. Alexander von Humboldt, *Diarios de viaje americanos*, 1800, Venezuela. Imagen cortesía Staatsbibliothek zu Berlin.

> Para los criollos ilustrados, la blancura era su capital cultural más valioso y apreciado, pues ella les garantizaba el acceso al conocimiento científico y literario de la época, así como la distancia social frente al "otro colonial" que sirvió como objeto de sus investigaciones (Castro Gómez, 2005, p.15)[21].

Esta entidad, este personaje, es una subjetividad *otra*: no representa esencia alguna, no grafica una identidad preasignada, es cuerpo en *estado crítico*.

Sin embargo, queda la pregunta: ¿quién fue el interlocutor local válido del viajero? Si su contacto con las figuras de la *Ilustración criolla* tiene a veces un halo de desencuentro, si su paso por nuestros territorios es un "hablar para sí" cuyo objetivo final es la inscripción en los círculos de poder europeo.

Kueva propone un encuentro con el viajero decimonónico, para lo cual inventa un nuevo viajero, el artista usurpador: el nuevo Humboldt, que parece hacerse eco de ese personaje que es "casi lo mismo pero no lo suficiente" o "casi lo mismo pero no exactamente", como propuso Homi Bhabha (1994) cuando pensaba en la diseminación de la nación moderna, a través de los migrantes (indios) que, en el centro de la metrópoli (Londres), hacen el performance del nacionalismo.

> Como señala Bhabha, el discurso colonial crea "efectos de identidad" que se multiplican metonímicamente. Estos son los estereotipos y las marcas visuales que el discurso construye para materializar su pulsión de vigilancia y control disciplinario y para protegerse del deseo. Sin embargo, la mímica, como el proceso mediante el cual la mirada vigilante se devuelve como la mirada desplazante del disciplinado, fractura cualquier reclamo por una identidad esencial, auténtica, originaria. Bhabha concluye: *es en medio de esta área de mímica y mofa donde la misión reformadora y civilizadora es amenazada por la mirada desplazante de su doble disciplinario* (Rodríguez, 2003, p.283)[22].

Kueva, en la indisciplina, se traviste metódicamente de Humboldt, y hace visible la pulsión y ambivalencia del deseo colonial. Así libera a Humboldt de no haber podido travestir su propio deseo. Mímica poscolonial como estrategia artística y de desarchivación de la Historia.

ESTRATEGIAS PARA *DESARCHIVAR*

Mi relato de viaje, propiamente dicho, por ejemplo, no contendrá sino lo que pueda interesar a todo hombre culto

Alexander von Humboldt

Humboldt posicionó políticamente su viaje ante los poderes coloniales como una empresa "autónoma". Sin embargo, las redes de conocimiento y trabajo local nombradas o silenciadas en los relatos del viaje nos interrogan sobre los fines de la *ciencia* y su dimensión *material*. Entre los "frutos" de su expedición se incluyen alrededor de 60.000 objetos procedentes de América, actualmente catalogados, expuestos o resguardados en museos, jardines botánicos, bibliotecas y archivos europeos bajo la categoría de *incunables*, es decir: *difíciles de valorar monetariamente*. Un fantasma acompaña siempre al viajero: *el fantasma del capital*.



Friedrich Georg Weitsch, *Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en la llanura de Tapi*, 1810, Berlín.
Fabiano Kueva, 2012, Chimborazo. Videostill: Mayra Estévez Trujillo. Colección AAVH.

> Nunca, que se recuerde, un naturalista ha podido actuar con tanta libertad. Agreguemos que el viaje no ha resultado ni la mitad de caro de lo que podría creerse, si se piensa que ha sido necesario, para el transporte de plantas e instrumentos un grupo de 24 indios durante meses, en los ríos, y a menudo, en el interior, 14 mulas. Mi independencia me es más preciosa cada día, y por este motivo jamás he aceptado la menor ayuda de ningún gobierno (Humboldt, 1989, p.63)[23].

El *modus operandi* de la expedición de Humboldt se describe en los 34 volúmenes publicados en París, entre 1805 y 1839, bajo el título general de *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Esta compleja obra está atravesada por procesos de *transcripción - traducción - edición - circulación*[24], fundamentales para las políticas de verdad que sostienen el carácter "natural" de América, desde la perspectiva de fuente de materias primas, vigente hasta la actualidad.

Entonces, el desafío es traducir al viajero científico más allá de su mitología romántica y su condición autoral, señalando cómo estas relaciones *capital - poder - conocimiento* se hacen in/visibles y permanecen en el tiempo. Alterar la ruta original de Humboldt conformando un acervo de videos, fotografías, documentos y objetos *incunables* que, al ser *des-archivados*, interpelan los atributos de *verdad - memoria - fidelidad* que las instituciones oficiales se atribuyen para sí[25].

En el ejercicio de desarchivar a Humboldt, Kueva hace una operación que traslada los elementos de un *Archivo* a un *Atlas*. Para entenderlo nos sirve el procedimiento que Georges Didi-Huberman usa para describir el concepto de *Atlas: comment remonter le monde? (¿Cómo llevar el mundo a cuestas?)*, en el que nos deja ver cómo se distingue del archivo:

> El *archivo* presenta en el arte contemporáneo en general una serie de elementos que no distingue su importancia, que no se deja ver, que muestra el museo o la colección en sí, como un simulacro. Mientras que el *Atlas* es una serie de ventanas a otras imágenes (o interfaces que no dependen de la tecnología como en el caso de Warburg). La imagen es un proceso, por ello buscamos verbos para dar cuenta de ese proceso más que



Alexander von Humboldt, *Monumento Peruano de Cañar*, grabado por Bouquet, 1810, París.
Fabiano Kueva, 2014, Ingapirca. Foto: Juan Pablo Ordóñez. Colección AAVH.

sustantivos o epítetos [*desnaturalizar, desarchivar; Kueva ha cambiado un nombrar -sustantivo- por un proceso –verbo-*] y, a través de ella (la imagen) convocamos a los archivos, los mapas, las fotografías, lo grabados, los del pasado, los del presente, y los archivos de lo que hubiera podido suceder[26].

EL EFECTO HUMBOLDT

¡Cuántas fuerzas de la naturaleza, cuyo desarrollo podría darle alimento o empleo a miles de personas, se encuentran sin utilizar!
Alexander von Humboldt

Si hay problemas graves en la relación capital-naturaleza, se trata de una contradicción interna y no externa al capital.
David Harvey

Si el vínculo *naturaleza - riqueza* se instaura entre nosotros hace más de cinco siglos, es a partir de la Independencia americana y el surgimiento de los Estados nacionales que la *ciencia* se incorpora de lleno al discurso político local. Esta incorporación va de la mano de la visión *civilización - ciencia - progreso*, inscrita en el rol que el capitalismo mundial impone a las "excolonias" españolas, como economías de enclave o dependencia.

Es por esto que nuestros Estados nacionales serían deudores del saber científico promovido por los viajeros europeos. Es una dimensión épica que, independientemente de su origen o agenda geopolítica, hace del viajero un ser "heroico" y, más tarde, lo transforma en un "experto" contemporáneo. A él debemos nuestra cuota de modernidad. El *impulso civilizador* del viajero y el anhelo letrado de las élites equinocciales que se resume en la frase de Simón Bolívar (1933): "Un gran hombre (Humboldt) que con sus ojos la ha arrancado (a América) de la ignorancia y con su pluma la ha pintado tan bella como su propia naturaleza" (p.19-21).

Estos síntomas, secuelas y resonancias de los viajeros científicos podrían reunirse bajo la categoría *Efecto Humboldt*. Tal es el caso del *Hotel Humboldt* de Caracas, diseñado por el arquitecto José Sanabria, construido en lo alto del cerro de Ávila, con una inversión millonaria producto del primer boom petrolero venezolano, en plena dictadura del General Marcos Pérez Jiménez. La escala del proyecto no tiene analogía, la modificación paisajística es violenta y enorme, se mantiene como



1. *Universidad Humboldt*, 2015, Berlín. Foto Colección AAVH.
2. *Hotel Humboldt*, postal, 1960, Caracas. Colección AAVH.

una marca, como una huella de la modernidad "fallida". Con una actividad intermitente, el *Hotel Humboldt* nunca logró ser operativo en su totalidad, ni bajo los esquemas privados neoliberales ni bajo la tutela estatal del reciente "Socialismo del siglo XXI".

Otro efecto a subrayar: el *Instituto Humboldt* de Colombia, entidad creada en 1993 por el Estado colombiano como parte de la tendencia, en los países periféricos, de articularse a los convenios ambientales internacionales. Centro de investigación que se propone como una continuidad institucional de la tradición *ciencia - progreso* iniciada por la Misión Botánica liderada por José Celestino Mutis y Francisco José de Caldas, o la expedición de Humboldt en el siglo XIX. Desde la actual noción del "recurso" ya no "natural" sino "biológico", esta institución insiste en legitimar los saberes expertos como única vía al "desarrollo sustentable", en medio de escenarios histórico-políticos marcados por la violencia. Esta lógica, que rige actualmente en toda Latinoamérica, constituye un tipo de "ciencia oficial" y un "ambientalismo institucionalizado", que otorga "soporte técnico" al *continuum* extractivista bajo etiquetas como "recursos renovables", "manejo responsable" o "biocomercio".

Adicionalmente, el proyecto *Schloss Berlin - Humboldt Forum* promovido por la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano y el Gobierno Federal Alemán, que –iniciado en 2010 para su apertura en 2019– ha reconstruido, con un costo de 770 millones de euros, el *Palacio Berlinés* –levantado entre los siglos XVI y XIX– para destinarlo al primer "postmuseo global". Un complejo proyecto que exhibirá varias de las colecciones arqueológicas y etnográficas de África, América, Asia y Oceanía, en posesión del Estado alemán, incluidas varias provenientes del viaje americano de Humboldt. Muchas de estas colecciones jamás han sido expuestas y son cuestionadas por tener su origen en el colonialismo y el tráfico de bienes culturales de varios siglos. Este gesto de renovación "multicultural" y "ecumenismo" mercantil del siglo XXI, reabre preguntas acerca del *universalismo* de las políticas museales internacionales y las políticas de "tenencia legítima de bienes culturales" proclamadas históricamente por organismos internacionales como la UNESCO.

A esto se suma la compra en 2013 a la familia von Heinz, heredera de Alexander von Humboldt, de las 4000 páginas que conforman el manuscrito de los *Diarios de viaje americanos* en 12 millones de euros. Ambos proyectos



3. *Humboldt Forum*, 2016, Berlín. Foto cortesía Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss.
4. Fabiano Kueva, *Museo Etnográfico*, 2015, Berlín. Foto Colección AAVH.

van de la mano de importantes programas académicos y editoriales –de corte erudito y europeista–, a cargo de la Universidad de Potsdam, la Universidad Humboldt, la Fundación Humboldt y la Biblioteca Estatal de Berlín, en una estrategia geopolítica de argumentación y labor conceptual para el *mantenimiento y vigencia universal* del ideario *humboldtiano*.

Finalmente, un efecto que gráfica nuestro presente "natural" en los roles globales *centro - periferia:* la serie de discrepancias diplomáticas entorno a la donación de 34 millones de euros por parte del Estado Federal de Alemania al proyecto Yasuní ITT. Iniciativa promovida por el gobierno ecuatoriano entre 2007 y 2013 para mantener el petróleo bajo tierra en la reserva de biósfera Yasuní, en la Amazonía ecuatoriana, a cambio de compensaciones internacionales. Esta donación, que debía administrarse bajo la figura de Cooperación Internacional –¿versión contemporánea de las misiones científicas del siglo XIX?–, no llegó a concretarse, debido a que el gobierno ecuatoriano dio por concluido el proyecto Yasuní ITT, de manera unilateral y a pesar de la opinión pública local e internacional. Posteriormente, los territorios del Yasuní ITT fueron entregados, por parte del Estado ecuatoriano, a la compañía china Petro Oriental para su explotación. Este nuevo relacionamiento, de sesgo asistencialista, sigue inscrito en la lógica *civilizador/civilizado*[27].

Pero el *Efecto Humboldt* es también una posibilidad de apertura, de anular la clausura del "saber experto" y sus filtros de "seguridad". Este efecto permite ensayar un orden distinto de los enunciados que rodean al viaje y al viajero, alterar las taxonomías coloniales *catalogando a quien nos cataloga*.

En las *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, David Harvey (2014) explica las contradicciones del capitalismo a través de las categorías de fundamentales, cambiantes y peligrosas. Las relaciones entre naturaleza y capital son cambiantes, pero el efecto de colonización que generan los usos del conocimiento son transversales a todas las formas que toma el capitalismo históricamente, y con seguridad Kueva se refiere a eso cuando reinterpreta y le da la vuelta al Archivo Alexander von Humboldt.

> Las formas de vida, los materiales genéticos, los procesos biológicos, el conocimiento de la naturaleza y la inteligencia sobre cómo utilizar



Fabiano Kueva, *Maison du Inca au Cañar*, 2014, Ingapirca. Foto: María José Machado. Colección AAVH.

> sus cualidades, capacidades y potenciales (sin importar en absoluto que sean artificiales o específicamente humanas) quedan subsumidos en la lógica de la comercialización. La colonización de nuestro mundo de vida por el capital se acelera. La infinita y cada vez más absurda acumulación exponencial de capital se ve acompañada de una infinita y cada vez más absurda invasión del mundo de vida por la ecología del capital (p.255).

El conocimiento, el extractivismo, la biopolítica no son sólo operaciones que tienen su dimensión privada, o imperceptible para las mayorías, también tienen efectos masivos y formas de legitimación en términos de la política real. Existe ya un *postmuseo* en gestación que se llama Humboldt y una corriente marina que también se llama Humboldt, y llega a nuestras costas del Pacífico a bajar la temperatura de la corriente de El Niño. Es una corriente fría.

> La oposición entre propiedad privada y poder del Estado se desplaza tanto como sea posible por medio de regímenes de derechos sobre lo común –haciendo especial hincapié en el conocimiento humano y la tierra como los bienes comunes más cruciales que poseemos– cuya creación, gestión y protección queda en manos de asambleas y asociaciones populares (Harvey, 2014, p.266).

Esta última es una de las condiciones que propone Harvey para la utopía anticapitalista y parecería ser una promesa de un mundo que nos queda por desarchivar. El gesto de Kueva no es parte de la sala de espera de las utopías de la izquierda. Es un gesto a carta cabal, en la ruptura epistemológica que propone un sujeto local y menor a toda una colectividad. Sus repeticiones construirán el sentido de su gesto y resignificarán otros gestos colectivos y menores, que van haciendo, en lo cotidiano, *otros atlas posibles*.

FINAL ABIERTO

El archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo.
Jacques Derrida

Archivo Alexander von Humboldt, en tiempos del *revival* como política del olvido, se ha negado a un trabajo en la línea del homenaje y la apología. Sin embargo, más allá de su deriva documental, sus juegos simbólicos y su narrativa blanda, este proyecto no ha logrado desmarcarse de las prácticas oficiales regionales y globales que insisten en "contemporaneizar" a Humboldt. Como toda obra artística, habita irremediablemente en el *canon*, en el bucle *capital - poder - conocimiento* que denuncia e interpela. Vive así en una paradoja, muy similar a las del siglo XIX, siendo a pesar de todo su accionar: *una pieza de museo.*


Quito, junio de 2016.



Alexander v. Humbodt 1769-1859, 1959, Deutsche Demokratische Republik. Estampilla Colección AAVH.

Fabiano Kueva, *Barranca Bermeja*, 2015, Río Magdalena. Foto: Alejandro Jaramillo Hoyos. Colección AAVH.

NOTAS:

[1] Bataille, G. (1943). *L'expérience intérieure*, París: Gallimard, p.19.

[2] Tomo la noción de *escritura ambulatoria* planteada por Matthias Thiele (6 de mayo de 2015), en su ponencia *Im Angesicht der Dinge: Ambulatorische Aufzeichnungspraktiken und Schreibtechniken des Notierens bei Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso*, simposio "Investigar y editar a Humboldt". Universidad de Potsdam, Alemania.

[3] Goldschmid, H. (2005). *De los Andes a la Amazonía del Ecuador: diario de un explorador 1939-1946*. Quito: TRAMA Editores, p.54.

[4] La primera etapa de *Archivo Alexander von Humboldt* se realizó en 2010, como parte del proyecto de intercambio artístico Ecuador-Alemania, PANGAEA, promovido por las artistas Lucía Falconí y Monika Humm. En distintas etapas del proyecto han colaborado: Mayra Estévez, Gonzalo Vargas, Ana Vela, Juanpa Ordóñez, Melina Wazhima, Blasco Moscoso, Ma. José Machado, Rosa Jijón, Elena Vargas, Camilo Mahecha, Jacqueline Osorio y Alejandro Jaramillo.

[5] Nombre de origen Kuna (pueblo ubicado en los actuales territorios de Panamá y Colombia), utilizado para definir al continente americano antes de la invasión europea. *Abya Yala* es también el símbolo de las luchas y resistencias históricas de nuestros pueblos originarios.

[6] Gumilla, J. (1994). *El Orinoco Ilustrado 1791*. Colombia: Imagen Editores, p.49.

[7] Conjunto de autores fundamentales para el establecimiento de la ciencia moderna; entre sus obras de mayor peso se cuentan: Descartes, René (1637), *Discurso del método*, Leiden; Newton, Isacc (1713), *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Londres; Linneo, Karl (1735), *Systema naturæ,* Leiden; Kant, Immanuel (1781), *Crítica de la razón pura,* Riga.

[8] Castro Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero*. Bogotá: Universidad Javeriana, p.14.

[9] Promovida por la Academia de Ciencias de París y apoyada por el Rey Luis XV de Francia, llegó a la Audiencia de Quito en 1735 para "medir un grado de longitud ecuatorial", bajo la dirección de Louis Godin, Charles Marie de La Condamine y Pierre Bouguer. Los materiales producidos por esta expedición fueron abundantes y referenciales para el viaje de Humboldt. En 1901, durante el gobierno liberal de Eloy Alfaro, se desarrolló la Segunda Misión Geodésica, integrada por varios geógrafos, agrimensores y arqueólogos como Bourgeois, Perrier, Llallemand y Paul Rivet, para realizar correcciones y actualizaciones de los trabajos realizados en 1735. En 2016, se desarrolló la llamada Tercera Misión Geodésica para obtener "una medida centimétrica de la cumbre el Chimborazo y establecer su distancia con relación al centro de la tierra".

[10] Pratt, M. (1992). *The Imperial Look; travel writing and transculturation*. London: Routledge, p.38.

[11] Humboldt, W. (1990). *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Barcelona: Anthropos, p.9.

[12] Noción articulada en el siglo XVII que sostiene que la metrópoli europea gestiona y legitima la "totalidad" del conocimiento universal desde los presupuestos de la "verdad científica".

[13] Texto fundamental de la botánica científica europea que pretendía ser la herramienta metodológica para inventariar y catalogar la "totalidad" de la flora existente en el mundo, tanto conocida como desconocida en esa época. Es de resaltar la relación IMPERIO - SYSTEMA - REINO que Linneo usa para categorizar la "naturaleza".

[14] Del Pino, F., Riviale, P. & Villarías-Robles, J.R. (Eds.). (2006). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena. Madrid:* Centro de Ciencias Humanas y Sociales, p.53.

[15] Humboldt, A. (2005). *Breviario Americano*. Caracas: Editorial Ayacucho, p.53.

[16] Entre sus referencias audiovisuales se cuenta el emblemático *Les Statues Meurent Aussi* (1953), realizado por Alain Resnias y Chris Marker, que versa sobre el tránsito de los objetos culturales de origen colonial en la colección del Museo Británico. También hay una sintonía con películas como *Signs of Empire* (1983), realizada por Black Audio Film Collective, y obras posteriores de videoinstalación desarrolladas por Jonh Akomfrah como *Nine Muses* (2010), *Tropikos* (2014) o *Vertigo Sea* (2015), que se basan en puestas en escena que documentan/ficcionan los discursos históricos y abren los archivos fílmicos públicos. Los videos de Archivo Alexander von Humboldt pueden visualizarse en: http://www.youtube.com/fabianokueva

[17] Humboldt, A. (1989). *Cartas Americanas*. Caracas: Editorial Ayacucho, p.82.

[18] Un ejemplo interesante es la portadilla o frontispicio de *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent* (Paris, 1814), en el que se muestra a un "Príncipe Azteca" rescatado por Atenea la diosa griega del conocimiento y Hermes, dios griego del comercio. Esta alegoría fue replicada en un óleo cuencano del siglo XIX, en el cual la figura del "Príncipe Azteca" es reemplazada por el Inca Atahualpa.

[19] Humboldt, A. (2004), *Alexander von Humboldt en Colombia. Extractos de sus diarios*. Colombia: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, p.196-197. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/humboldt/diario/indice.htm

[20] Este ejercicio lleva a la acción corporal y a la puesta en escena de nociones como "colonialismo interno" de Aníbal Quijano, "sociología de la imagen" de Silvia Rivera Cusicanqui, "teatro del oprimido" de Augusto Boal o "desprendimiento" de Walter Mignolo. Al encarnar yo mismo a Humboldt, estas acciones se inscriben en la autorrepresentación.

[21] Castro Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero*. Bogotá: Universidad Javeriana, p.15.

[22] Rodríguez, V.M. (2003). Las aventuras de la vanguardia en América Latina. En C. Walsh (Ed.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Quito: UASB-Abya Yala, p.283.

[23] Humboldt, A. (1989). Cartas Americanas. Caracas: Editorial Ayacucho, p.63.

[24] Esta escritura integra el sistema de reproducción gráfica de la época: el grabado en metal, madera y piedra. Humboldt cuidó mucho este aspecto ya que, a partir de sus *sketches*, reconocidos talleres de grabado en Londres, Roma, Berlín y París se encargaban de traducir esas imágenes según procedimientos

visuales como: el cambio de perspectiva óptica e iluminación; el aplanamiento, el borramiento y adición de elementos paisajísticos o presencias humanas.

[25] Como efecto de la visión instituida por los viajeros científicos del siglo XIX, se generan en América y Europa estructuras disciplinares y redes de conocimiento centro/periferia de gran tradición e influencia, como los denominados estudios y encuentros *americanistas*.

[26] Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Exposición realizada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía entre el 24 de noviembre de 2010 y el 11 de marzo de 2011. Madrid, España. El texto en corchetes y cursivas corresponde a un comentario de la coautora del presente texto, Ana Rodríguez Ludeña.

[27] La Constitución del Ecuador elaborada en Asamblea Constituyente (2007-2008), aprobada en referéndum y vigente desde 2008, es la única a nivel internacional que reconoce, en su Artículo 71, los "Derechos de la Naturaleza". Este contenido fue un logro de los movimientos indígenas, sociales y ambientalistas que fueron elegidos por voto popular para participar en la Asamblea Constituyente. Sin embargo, el gobierno ecuatoriano ha sido poco eficiente en garantizar la vigencia plena de los "Derechos de la Naturaleza" y ha cedido "progresivamente" a las presiones extractivas (mineras, madereras, petroleras) nacionales e internacionales. El Artículo 71 fue uno de los argumentos base del fallido proyecto Yasuní ITT, su sostenimiento requería de un aporte de 350 millones de dólares anuales en donaciones y compensaciones económicas internacionales. Al no darse este nivel de "aporte" y ante el endeudamiento progresivo con el gobierno chino, el Estado ecuatoriano dio por concluido el proyecto. Vale la pena resaltar la lógica colonial con la que las potencias industriales negocian los capitales de "asistencia técnica y cooperación" a las economías extractivas de las cuales son beneficiarias directas. Para mayor información ver: http://www.yasunidos.org

BIBLIOGRAFÍA:

Bataille, G. (1943). *La expérience intérieure*. París: Gallimard.
Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London - New York: Routledge.
Castro, S. (2005). *La hybris del punto cero*. Bogotá: Universidad Javeriana.
Crimp, D. (2008). Sobre las ruinas del Museo. En H. Foster (Ed.), *La Posmodernidad*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
Cuesta, D. & Rebok, S. (Eds.). (2008). *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*. Madrid: Real Sociedad Geográfica.
Del Pino, F., Riviale, P. & Villarías-Robles, J.R. (Eds.). (2006). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid: Centro de Ciencias Humanas y Sociales.
Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas.* México: Editorial Siglo XXI.
Foucault, M. (2002*). La arqueología del saber.* Argentina: Editorial Siglo XXI.
Goldschmid, H. (2005). *De los Andes a la Amazonía del Ecuador: diario de un explorador 1939-1946.* Quito: TRAMA Editores.
Gumilla, J. (1994). *El Orinoco Ilustrado 1791*. Colombia: Imagen Editores.
Harvey, D. (2014). *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo.* Quito y Madrid: IAEN - Traficantes de Sueños.
Humboldt, A. (1875). *Cosmos, Ensayo sobre una descripción física del mundo*. Bélgica: Perié Eduardo Editor.
Humboldt, A. (1878). *Vistas de Monumentos y Cordilleras de los Pueblos Indígenas de América*. Madrid: Gaspar Editores.
Humboldt, A. (1989). *Cartas Americanas*. Caracas: Editorial Ayacucho.
Humboldt, A. (2005). *Breviario Americano*. Caracas: Editorial Ayacucho.
Humboldt, W. (1990). *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Barcelona: Anthropos.
Humboldt, W. (1991). *Escritos sobre el lenguaje*. Barcelona: Península.
Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano.* Buenos Aires: Fernando García Cambeiro Editor.
Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.* Madrid: Editorial Akal.
Moreno, S.E. & Borchart, C. (Eds.). (2005). *Alexander von Humboldt. Diarios de viaje en la Audiencia de Quito*. Quito: Occidental Exploration and Production Company (OXY).
Pratt, M. (1992). *The Imperial Look; travel writing and transculturation.* London: Routledge.
Rodríguez, V. M. (2003). Las aventuras de la vanguardia en América Latina. En C. Walsh (Ed.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. p. 283. Quito: UASB-Abya Yala.
Santiana, A. (1941). *La distribución pilosa como carácter racial: su modalidad en los indios de Imbabura.* Quito: Imprenta de la Universidad Central.
Santiana, A. (1948*). Pasado y presente del Indio Ecuatoriano*. Quito: Filosofía y Letras.
Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

Revistas, ponencias y catálogos:

Bolívar, S. (abril-julio 1933). "Carta a Alexander von Humboldt, fechada en Bogotá, el 10 de noviembre de 1826". En *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (XVI), p. 19-21. Caracas.
Bourguet, M. (2008). Escritura del viaje y construcción científica del mundo. La libreta de Italia de Alexander von Humboldt. *Revista Redes, 14*(28), p. 88-95.
Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo de la exposición realizada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, entre el 24 de noviembre de 2010 y el 11 de marzo de 2011. Madrid.
Escobar, A. (2003). Mundos y Conocimientos de otro modo: El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Revista Tabula Rasa* (1), p.51-86. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
Guasch, A.M. (2008). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Revista Materia* (5). Barcelona: Passatges del segle XX.
Holl, F., Knobloch, E. & Ette O. (Eds.). (2010). Alexander von Humboldt. *Revista Internacional de Estudios Humboldtianos* HiN, *11*(20). Potsdam: Universidad de Potsdam.
Mignolo, W. (2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Revista Tabula Rasa* (8). Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
Skármeta, A. (2013). Pasajes. Una canción para Humboldt. *Revista Humboldt* (159). Munich: Instituto Goethe.
Thiele, M. (6 de mayo de 2015). Im Angesicht der Dinge: Ambulatorische Aufzeichnungspraktiken und Schreibtechniken des Notierens bei Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso. *Investigar y editar a Humboldt*. Simposio llevado a cabo en la Universidad de Potsdam, Alemania.

Internet:

Falconí, L. y Humm, M. (2010). *Pangaea-qm.* Recuperado de http://www.pangaea-mq.com
Kueva, F., Estévez, M. (2012). *Oído Salvaje dialoga con Silvia Rivera Cusicanqui.* Centro Experimental Oído Salvaje [Archivo de video]. Recuperado de: https://vimeo.com/45483129


II. MOTIVOS DE VIAJE





Al otro lado // Misha Vallejo



AL OTRO LADO: LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO LITERARIO DEL REALISMO MÁGICO //

Misha Vallejo

Este proyecto empezó en julio de 2014, cuando me encontré con los representantes de la organización no gubernamental Acción Ecológica, en Quito. En esa reunión me contaron acerca de los problemas que afectan a la región fronteriza entre Ecuador y Colombia, en la Amazonía. Entre los más importantes están la pobreza, los desastres medioambientales y la falta de atención de ambos gobiernos a estos asuntos. Esta situación me interesó de inmediato, sobre todo por mi deseo de retratar a la "persona perdida" y al "lugar perdido", temas recurrentes en mi práctica fotográfica.

Una semana después de ese primer encuentro, me embarqué en un viaje de nueve horas en bus hacia Puerto Nuevo, un pequeño pueblo de aproximadamente 500 habitantes ubicado a orillas del río San Miguel, en el lado ecuatoriano de la frontera. Colombianos que huyeron del conflicto armado en el sur de su país fundaron este recinto en 2001. Mi contacto ahí fue una doctora española que colabora con Acción Ecológica. Ella me presentó a Don Juan, el presidente de la Junta Parroquial, a su familia y a otros moradores.

Al principio, no estaba seguro de qué hacía en ese lugar. La pobreza en el pueblo era evidente, pero los otros problemas no. A primera vista, Puerto Nuevo es el lugar más aburrido del mundo. El tiempo parecía haberse detenido ahí y nada especial sucedía. Entrevistar a Don Juan tampoco ayudó. Después de una noche sin dormir en el bus, él me habló durante tres horas de los problemas que afectan a Puerto Nuevo. Yo estaba al tanto de ellos antes de ir, pero parecía que Don Juan necesitaba de alguien que le escuche. No iba a ser fácil narrar todo eso con imágenes.

Después de la entrevista decidí que el proyecto se llamaría *Al otro lado*. Así es como todos, en Puerto Nuevo, se refieren a su patria y al lugar donde viven actualmente. Eso era lo único que tenía claro en mi cabeza. Decidí, entonces, caminar por el pueblo y pensar sobre qué trataría la historia.

Una de mis primeras fotografías fue de ropa de colores colgada frente a una pared celeste. Cuando la doctora de la ONG vio esto, me preguntó por qué tomaba una fotografía de algo tan bello en este lugar. Al escucharla, recordé un pasaje de una entrevista al escritor colombiano Gabriel García Márquez en el *New York Times:* "En mi caso, siempre empieza con una imagen, no una idea o concepto. […]. Es entonces que la imagen crece en mi cabeza hasta que toda la historia toma forma, como si ocurriera en la vida real" (Simons, 1998, p.2). Entonces pensé en aplicar esta idea también en la narración visual. Esa primera imagen de la ropa colgando fue la guía para las que iban a venir. Entendí que mi proyecto sería una historia de colores vivos que denunciara el abandono y el olvido.

Las imágenes que recopilé en Puerto Nuevo llevan al espectador en un viaje profundo a través del pueblo. Durante los días que estuve ahí, me convertí en otro habitante del recinto. La gente no sólo me dejó entrar en sus casas, sino también en su vida. Eso es lo que narran estas fotografías: la historia de quienes tuvieron que huir de un conflicto y vivir en la pobreza. No lo cuentan de una forma literal. No son concretas ni objetivas. Pueden estar sujetas a interpretación y múltiples lecturas, como un trabajo literario.

Como fotógrafo, estoy interesado en representar el "cómo" y no el "qué". Para esto, tiendo a buscar colores y luz incluso en situaciones de oscuridad. Imágenes que de alguna forma trasciendan la descripción literal, en la que usualmente cae la corriente principal del fotoperiodismo. Mi objetivo no es cambiar el mundo: estoy convencido de que la fotografía no puede lograr nada por sí misma. Mi objetivo es llegar a otro nivel de la representación de imágenes, mientras le ofrezco al espectador la mayor cantidad de información posible.

Esta obra es independiente[1] y no sentimental. La mirada está dirigida hacia la simpleza de la vida diaria, sin miedo a representar lo desagradable. Como se ha mencionado anteriormente, la mayoría de las fotografías en esta serie son estáticas. En ellas no transcurre ninguna acción, pero dan la impresión de que algo está por suceder. En estas imágenes el tiempo se detiene, pero el espectador aún puede sentir el movimiento del pueblo alrededor. De alguna forma, este efecto nos trae hacia la narrativa del Realismo Mágico, en la que el tiempo no es constante: puede moverse más rápido o más lento que en la realidad. En este género literario, incluso después de leer todo un libro, no se espera que el lector sepa si la historia tuvo lugar en un solo día o si transcurrió durante algunos años.

En *Al otro lado*, muchas de las imágenes tienen múltiples capas: representan lo evidente, pero también hay algo escondido detrás de ellas. Están destinadas a actuar como adjetivos o adverbios, no como sustantivos o verbos. Además, algunas de las fotografías están tan cerca del sujeto que en ellas el fondo desaparece. Alguna vez me preguntaron por qué no hay planos generales en la serie. Mi respuesta fue que tiendo a usar siempre el mismo enfoque, que consiste en acercarme lo más posible al sujeto sin intención de ser invisible, porque no quiero que mi trabajo muestre un lugar en específico: es un ejemplo de lo que ocurre en la mayoría de pueblos a lo largo de la frontera.

El acercarse, despreciando el fondo, haciendo que el contexto desaparezca, es un método fotográfico que plantea más preguntas que respuestas. Y es posible que no sea percibido como un método documental; sin embargo, su objetivo principal es que el espectador participe de una forma más activa, obligándolo a completar en su cabeza la parte de la imagen que no está en el encuadre. Son imágenes silenciosas de ambientes ruidosos en los que la soledad de los individuos juega un papel importante. Están cargadas con tal cantidad de información visual que a veces resulta difícil interpretarlas y necesitan tiempo para ser procesadas por el espectador.

Mi trabajo en Puerto Nuevo produjo más de 6.000 fotografías. Siempre prefiero tener mucho material para elegir, aunque esto puede complicar el proceso de edición. Esta etapa del trabajo fue una de las tareas más difíciles porque tomó mucho tiempo, esfuerzo, y desató

emociones. En el proceso de elección de las imágenes, me preguntaba cuáles eran las más misteriosas. "Quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, si no que se esconde y palpita atrás de él" (Zamora & Faris, 1995, p.16). Estoy de acuerdo con esta afirmación, en verdad pienso que el misterio está siempre ahí y es por esto que seleccioné las fotografías que fuerzan al observador a usar su imaginación.

Después de seleccionar alrededor de 400 imágenes para trabajar, estas fueron impresas y empezó el proceso de secuenciación manual. Tuve que decidir cuáles eran los tópicos principales y qué quería expresar. Después de probar muchos enfoques diferentes, decidí separar el trabajo en cinco partes. Cada una empieza o termina con una imagen del río San Miguel, que conecta y separa a las poblaciones a lo largo de la frontera.

La primera sección empieza al amanecer, cuando los gallos cantan, los pobladores se despiertan y los primeros botes arriban a Puerto Nuevo. La segunda parte presenta a la familia de Don Juan. La siguiente, representa a la primera generación de infantes nacidos en el pueblo. Después, las imágenes narran la historia de otra familia y el viaje termina cuando cae la noche en Puerto Nuevo. Al final de la serie, no hay una imagen del río. La historia termina con una fotografía que podría ser interpretada como una opinión personal acerca de la situación en el pueblo.

En los últimos días de mi viaje a Puerto Nuevo, recordé un consejo que había escuchado mucho tiempo atrás: un fotógrafo tiene que ser un coleccionista, un coleccionista de recuerdos y cosas. Fue entonces que empecé a guardar objetos que captaban mi atención: cartas de naipe rasgadas, tapas de cerveza colombiana o juguetes rotos. Cada capítulo del libro que recoge el proyecto fotográfico *Al otro lado*, tiene un pequeño prólogo visual con un facsímil de estos objetos. Ellos tienen una relación directa con las fotografías que les siguen. A veces estas relaciones son muy obvias (por ejemplo, fotografías de la gente del pueblo que aparecen luego) y, en ocasiones, los vínculos son más sutiles (como documentos o figuras religiosas que dan un indicio del tema del siguiente capítulo). Además, en cada uno de los prólogos está colocada una fotografía vernácula que juega el papel de "postal de la memoria". Estas postales contienen imágenes de álbumes familiares que la gente de Puerto Nuevo tomó al otro lado de la frontera.

Cuando García Márquez ganó el Premio Nobel de Literatura, en 1982, dio un discurso llamado *La soledad de Latinoamérica.* El escritor colombiano dijo en ese entonces que la realidad de este continente marca a la gente que nació ahí. Tal vez es por esto que mis fotografías están llenas de 'tristeza y belleza' (García Márquez, 1982). De alguna manera intenté devolver la dignidad perdida a la gente retratada en mis imágenes. Intenté darles una voz y encontrar un poco de magia en su realidad.



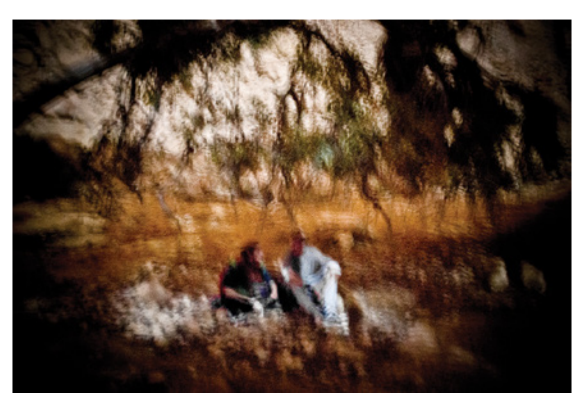
Detalle de portada libro *Al otro lado*, Misha Vallejo, 2016. Foto: Misha Vallejo.

Detalles internos de libro *Al otro lado*, Misha Vallejo, 2016. Foto: Misha Vallejo.

LA URGENCIA DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL. APUNTES SOBRE *AL OTRO LADO* Y SU RELACIÓN CON LA ESFERA CONTEMPORÁNEA // Anamaría Garzón Mantilla

Hay una ética dentro de la estética. Ética que se traduce en formas de contar historias, discusiones sobre globalización, movilidad, biopolítica, derechos humanos y encuentros con el otro. Estética que se revela en la mirada de un artista, en su manera de producir sentidos con imágenes, en su sensibilidad para descubrir que incluso cuando no ocurre nada, pasan muchas cosas y que la realidad se ensambla dentro de un tejido complejo. Las fotografías del libro *Al otro lado*, de Misha Vallejo existen en esa dimensión, en el compromiso de la creación artística con la realidad. El proyecto empezó en el 2014, en un viaje a Puerto Nuevo, y el libro, premiado en el Mariano Aguilera, es la etapa final de un minucioso proceso editorial –acompañado por Claudi Carreras y el Estudio Madalena, de Brasil– de experimentos expositivos y ejercicios para reflexionar acerca de la manera en que se narra la vida de los otros y se entiende la complejidad del trabajo del fotógrafo.

La obra de Misha Vallejo transita fluidamente, y sin marcar fronteras, entre el arte contemporáneo y el fotoperiodismo. Su recurso es la fotografía documental, por más abstractos que sean los resultados, como ocurre con la serie *Estados foráneos* (2012-2013), en la que toma las fotografías mientras está pasando por estados alterados de conciencia y cuyo resultado son imágenes próximas al lenguaje de la abstracción pictórica, que siguen siendo aproximaciones documentales a espacios y momentos determinados. Sin embargo, a diferencia de sus colegas fotoperiodistas, Misha Vallejo no busca explicar contextos ni encontrar fotos sensacionales que pasen a la historia; al contrario, sus imágenes son fragmentos de escenas y detalles de narraciones. No tienen drama ni acciones en desarrollo, dejan simplemente la inquietante sensación de que algo está por ocurrir y que posiblemente nunca lleguemos a saber qué.





Estados foráneos, 2012-2013, Misha Vallejo.

La relación entre los formatos documentales –videos y fotografías– y el arte contemporáneo no es nueva, pero su presencia es cada vez más poderosa y urgente. Desde los años sesenta, con el auge del arte conceptual, el performance, la crítica institucional y el impacto de los medios de comunicación de masas en el campo del arte, el documental se convirtió en sitio de intervención y herramienta crítica. Pero, en los últimos años, especialmente después de la Documenta 11, dirigida por Okwui Enwezor en el 2002, hablamos del giro documental como una apuesta para contar aquello que no se narra en otros campos y confrontar la realidad.

> The work of the best contemporary artists confounds the role of the documentary in establishing a hierarchy between images and artistic forms, between ethics and aesthetics, politics and poetics, truth and fiction. What truths, Enwezor asks, can images tell us when they are drowning in the continental drift set up by modern media industries? (Nash, 2004, p. 6)

El uso del formato documental en el arte contemporáneo se convierte en una estrategia de resistencia, en tanto que revela y subvierte, cuestiona y trata de detener el olvido, confrontando la prisa vertiginosa con la que se suceden las imágenes en los medios de comunicación. *Al otro lado* no habla únicamente de Puerto Nuevo y sus cerca de 500 habitantes. En las fotografías de Misha Vallejo hay capas de sentido tan espesas que las imágenes se transforman en reflejo del catastrófico desamparo que producen las migraciones, los conflictos armados, los desastres ambientales, los efectos de la globalización y las políticas regionales en la vida de las personas. Ese espacio que para Misha Vallejo es un "lugar perdido" se puede entender también "como «una esfera pública de espacios intermedios», un lugar donde se debaten las contradicciones y potencialidades de la globalización y el conflicto eterno sobre quién debe ser incluido y quién excluido de la «comunidad internacional»" (Jonsson, 2004, p. 7)[1].

Desde que llegó a Puerto Nuevo, Misha Vallejo entendió que entre el aburrimiento e inmovilidad del lugar pasaban muchas cosas, pero que eran invisibles, casi imposibles de representar en una imagen y que ocultaban un entramado social y político bastante complejo. Puerto Nuevo está en la frontera entre Ecuador y Colombia. Pero ninguno de los dos países tiene interés en el pueblo. Alguna vez estuvo en las noticias, durante enfrentamientos ocasionados por las FARC; aparte de eso, hay pocos rastros de lo que ocurre ahí, para darse cuenta, basta una rápida y banal búsqueda en Internet. Allí la vida transcurre en un estado de indefensión y tránsito constante, pues la gente está siempre pasando "al otro lado" para conseguir aquello que no hay en el lado de la frontera que habita.

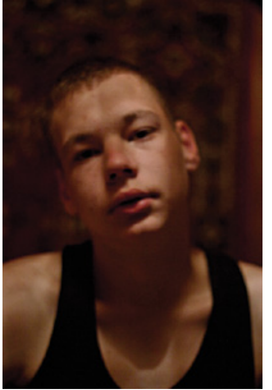
Y pese a la ausencia de un Estado que proporcione ciertos servicios a los habitantes de Puerto Nuevo; en esta, como en otras tantas fronteras, se siente la operación de lo biopolítico sobre la vida. Entre pobreza, ecos del conflicto armado y desastres ambientales, en este pueblo se configura una historia mínima, de esas tantas que pasan desapercibidas de la esfera pública, que, por no ser espectaculares escapan de la esfera periodística, por ser escandalosas se ocultan en la esfera política y, por todo lo anterior, son recuperadas en la esfera del arte contemporáneo, siguiendo una tendencia analizada por Stefan Jonsson, en el ensayo "Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism. The Logic of Media in the Age of Globalization", en el cual señala:

> The themes these artists elaborate are roughly the same as the ones we encounter daily in our news media. They all have something to do with the globalization process and the conflicts and confusion that arise in its wake, particularly the mass migrations of people from poorer to wealthier regions of the world. What distinguishes artistic approaches to these themes from journalistic approaches is not mainly their subjective commitment, nor their eagerness to experiment with visual, cinematographic and verbal forms; above all, it is their sensitivity to suppressed aspects of ongoing political and cultural processes. The arts often render events, problems, and structures that cast Western society in a critical light, or even hold Western society responsible for preserving the privileges it enjoys, at the cost of the rest of the world. (Jonsson, 2004, p. 5)

El interés de Misha Vallejo por encontrar personas en esas zonas intermedias, donde los conflictos que determinan las condiciones de vida son más grandes de lo que las personas afectadas se atreven a imaginar, no es nuevo pues aparece de forma recurrente en sus proyectos. En *Gente inexistente* (2010-2012) retrató a una comunidad invisible y precaria que vive en subsuelos y edificios abandonados de San Petersburgo. Son huérfanos, abandonados o que huyeron de sus casas, víctimas de violencia. No tienen documentos ni constan en ningún registro del Estado. Para el sistema simplemente no existen. Salen muy poco de sus escondites; no sólo es más seguro para ellos, pues la sociedad también prefiere no verles. Permanecer al margen de la ley les proporciona una libertad radical, aunque en ocasiones son violentados, pues a veces la policía los convierte en chivos expiatorios, culpándoles de robos o tráfico de drogas. En ese instante existen. Entran en un estado de excepción y, como en la nuda vida descrita por Giorgio Agamben, se incluyen sólo por medio de la exclusion. O, como explica Judith Butler:

> To be outside established and legitimate political structures is still to be saturated in power relations, and this saturation is the point of departure for a theory of the political that includes dominant and subjugated forms, modes of inclusion and legitimation as well as modes of delegitimation and effacement. (Butler, 2015 , p. 80)





Gente inexistente, 2010-2012, Misha Vallejo.

En *Round the Clock* (2011), por otro lado, retrata tiendas de San Petersburgo que están abiertas 24/7. Las fotografías, hechas en la madrugada, entre las 24:00 y 06:00, dejan ver la manera en que un sistema social precariza las condiciones laborales –el derecho al descanso nocturno no existe– y también cómo la Rusia postsoviética se insertó dentro de los sistemas consumo y condiciones de trabajo del capitalismo tardío. Las ansias de operar sin descanso, el deseo caprichoso de tener todo siempre disponible, revelan una nueva forma de control hacia el cuerpo:

> La temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia, en el cual la fragilidad de la vida humana es cada vez más inadecuada y el sueño no es necesario ni inevitable. En relación con el trabajo, propone como posible e, incluso, normal, la idea de trabajar sin pausa, sin límites. (Crary, 2013, p. 21)

Además, las luces de neón de los locales y la atmósfera nocturna generan una sensación postapocalíptica, sin rastros de vida humana. Así, Misha Vallejo retrata las ruinas del futuro.

Y en su proyecto más reciente, *Manta-Manaus* (2015), Misha Vallejo recorrió cerca de 2.500 kilómetros, a través de la ruta del proyecto multimodal Manta-Manaos, una ambiciosa oferta de los gobiernos regionales para unir al puerto de Manta con el puerto de Manaos, siguiendo el curso del río Amazonas. El artista estuvo en ciudades y pueblos de Ecuador, Perú, Colombia y Brasil, fotografiando la vida de la gente. Viajó por tierra y por río, buscando qué hay más allá de los datos de crecimiento económico e intercambios financieros que abundan en este tipo de proyectos, datos que siempre dejan de lado a las personas que serán afectadas –o beneficiadas– por las carreteras. Este viaje, que es una búsqueda de registros banales y escenas cotidianas, refleja una preocupación por la supuesta llegada de los ideales de desarrollo y bienestar que impulsan los proyectos de la modernidad.





Round the Clock, 2011, Misha Vallejo.





Manta-Manaus, 2015, Misha Vallejo.

El arte otorga una dimensión simbólica a las imágenes, las ancla en la memoria y pone a prueba la ética de la estética, configurando una esfera de lutos que posiblemente no se sufren en otros campos, alterando, desde lo sensible, la percepción de los acontecimientos. El arte, como dice T.J. Demos, "interviene en las formas de comunicación y tiene un potencial subjetivo de transformación con implicaciones políticas inconmensurables" (2013, p.21).

En las fotografías de Vallejo hay un llamado para que quienes las observan adquieran un compromiso con los otros, que se puede relacionar con el pedido de Susan Sontag en el libro *Regarding the Pain of Others* (2003), en el cual convoca a crear una ética en la mirada, en la confrontación con el dolor de los otros; idea que Okwui Enwezor completa al decir que "el ojo es un aparato ético, más que una membrana profiláctica para alejar lo indecoroso, el ojo malvado de la muerte" (2008, p. 70). La fotografía documental hace entonces una demanda ética, pues rara vez opera en escenarios de calma; tras las imágenes, por más banales o pasivas que sean, se pueden revelar conflictos:

> Historically, the documentary is a form that emerges in a state of crisis: it is no coincidence that many documentary art works remind us of quests for suitable forms and provide methods for the discussion of social content. They often aim to mirror the effects of past or recent political and economic upheaval. Their inclusion into the art field historically marks a moment of social and political crisis, as was the case with the early years of Soviet communism with its debates about productivism and factography, the Great Depression of the 1930s in the US and reformist documentary photography, anti-colonial movements and the birth of the film essay, the counter-hegemonial movements of the 1960s and '70s, and nouvelle vague documentary as well as conceptualist documentation. (Steyerl & Lind, 2008, p. 12)

Sin embargo, pese a que la función del formato documental en el arte parece clara, las mismas estrategias del campo del arte lo ponen constantemente en crisis; pues las imágenes que representan a la realidad también pueden ser creadas y distintos rangos de ficción configuran también las experiencias de lo real. Y, si bien las fotografías de Misha Vallejo son documentales, hay breves pistas que ponen en entredicho la noción del documento. Por un lado, está la fragmentación y saturación de las obras, que al no tener contextos, pueden guardar más de lo que enseñan; y, por otra parte, el artista añade al libro una breve colección de fotografías vernáculas y facsímiles de objetos y fotos encontradas en Puerto Nuevo. El libro *Al otro lado* tiene vestigios y huellas que nos hacen pensar en la producción de las imágenes, en los significados que los objetos adquieren, en aquello que dejamos a nuestro paso y aquello que elegimos preservar en la memoria, e inevitablemente recuerdan a las personas que poseen esos objetos, a las vidas que no conocemos y que atraviesan esas páginas.

Ese ejercicio de memoria abre una puerta para pensar en el gran aliento que adquiere el proyecto fotográfico cuando establece una relación con el archivo y la producción de conocimientos, pues, como escribió Foucault: "El archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares" (1972, p. 129)[2] . Entonces, crear archivos fotográficos de historias que escapan de los grandes relatos puede ser entendido como una operación de resistencia, que opera construyendo espacios de enunciación para aquello que no se enuncia, reivindicando la existencia de unas condiciones de vida que a fuerza de no ser contadas, pueden pasar desapercibidas.

La realidad que se revela en *Al otro lado* es densa y en la aparente calma que muestran las fotografías se pone a prueba nuestra capacidad de ver a profundidad; pues, como dice Butler, "la realidad no se transmite en aquello que representa dentro de la imagen, sino a través del desafío a la representación que la realidad ofrece" (2004, p. 146).

Los proyectos de Misha Vallejo tienen siempre un potencial que hace que dejen de ser únicamente registros de momentos y espacios determinados, para convertirse en herramientas que sirven para tomar el pulso de la vida en la contemporaneidad, con todos sus desafíos y desazones. Sin sensacionalismos ni forzadas posturas radicales, ponen en escena condiciones de vida extremas desde una posición de sensibilidad y respeto, que revela la fuerza de un artista honesto y crítico.

NOTAS:

Misha Vallejo

[1] Empleo el término *independiente* en el sentido en que fui yo quien tomó la decisión de viajar a Puerto Nuevo como fotógrafo independiente, sin el pedido o apoyo de ningún medio de comunicación y, por ende, fui libre de hacer el tipo de relato visual que quería: un documental subjetivo.

Anamaría Garzón Mantilla

[1] Cita en el idioma original: "One might call it 'the public sphere of in-betweenness', a place where the contradictions and potentialities of globalization, the never-ending struggle over who should be included and who left out of 'the international community', are debated". (Jonsson, 2004, p. 7)

[2] Cita completa en inglés: "The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events".

BIBLIOGRAFÍA:

Misha Vallejo

Bowers, M. (2004). *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.
Fox Talbot, H. (1844). *The pencil of nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
García Márquez, G. (1961) *El coronel no tiene quien le escriba*. Medellín: Aguirre Editor.
García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
Heiferman, M. & Foresta, M. (2012). *Photography changes everything*. New York: Aperture.
Reinhardt, M. (2007). *Beautiful suffering: photography and the traffic in pain*. Chicago: University of Chicago Press.
Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Picador.
Sontag, S. (1979). *On photography*. London: Penguin Books.
Zamora, L. & Faris, W. (1995). *Magical realism: theory, history, community*. London: Duke University Press.

Revistas y conferencias:
Davis, M. (2013). *Editing workshop*. Taller a los participantes de Runa Photos. Quito.
Hunter, T. (29 de octubre de 2014). *Lecture on photography*. Conferencia dirigida a alumnos de la Maestría en Artes en Fotoperiodismo y Fotografía. Londres: London College of Communication.
Jameson, F. (1986). On magic realism in film. *Critical Inquiry*, (12), p. 301.
Lustig, J. (5 de noviembre de 2014). *On editing and versioning*. Conferencia dirigida a alumnos de la Maestría en Artes en Fotoperiodismo y Fotografía. Londres: London College of Communication.
Menton, S. (1983). *Magic Realism Rediscovered, 1918–1981*. Philadelphia: Art Alliance/London and Toronto: Associated University Presses.
Newhall, B. (1938). Documentary approach to photography. *Parnassus* (March), p. 10.

Internet:
García Márquez, G. (8 de diciembre de 1982). *La soledad de Latinoamérica.* Discurso a propósito del Premio Nobel de Literatura [Audio]. Recuperado de: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html
Mosse, R. (2013). *The impossible image* [Video]. Recuperado de: https://vimeo.com/67115692
Simons, M. (21 de febrero de 1988). Gabriel Marquez on love, plagues and politics. *The New York Times.* Recuperado de: http://www.nytimes.com/1988/02/21/books/gabriel-marquez-on-love-plagues-and-politics.html
Sischy, I. (9 de septiembre de 1991). Photography: Good intentions. *The New Yorker*, Recuperado de: https://paulturounetblog.files.wordpress.com/2008/03/good-intentions-by-ingrid-sischy.pdf
Tchalenko, L. (2011). *Burke + Norfolk: Photographs From The War In Afghanistan* [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=XXrmBhpRG2U

Anamaría Garzón Mantilla

Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly.* Cambridge: Harvard University Press.
Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* . London: Verso .
Crary, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep.* London: Verso.
Demos, T. (2013). *The Migrant Image.* London: Duke University Press.
Enwezor, O. (2008). Documentary/Verité: biopolitics, human rights, and the figure of truth in contemporary art. In H. Steyerl , & M. Lind , *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (p. 62 - 102). Berlin: Sternberg Press.
Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language.* New York : Pantheon Books .
Jonsson, S. (2004). *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalization* (Vols. 25, no. 1-2). Göteborg: Nordicom: Nordic Research on Media and Communication 25, no. 1-2.
Kapur, G. (2004). Tracking. In M. Nash, *Experiments with Truth* . Philadelphia: The Fabric Workshop.
Nash, M. (2004). *Experiments With Truth, exhibition at the Fabric Workshop and Museum in Philadelphia, December 2004-March 2005.* Philadelphia : The Fabric Workshop .
Steyerl , H., & Lind , M. (2008). *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art.* Berlin: Sternberg Press.





Mar cerrado // Adrián Balseca



MARE CLAUSUM // Adrián Balseca

Mi trabajo busca activar estrategias de representación, narración y/o interacción para resaltar especificidades culturales de determinados lugares. Me interesa explorar la relación y las tensiones entre la producción industrial y la producción artesanal, revelando una marcada inclinación por los procesos históricos y la configuración de materiales empleados para la producción de bienes manufacturados.

Con frecuencia estos proyectos involucran la transformación de objetos o determinadas leyes civiles, en nuevas formas materiales o experiencias legales. Muchos de estos proyectos –desde pequeñas intervenciones, hasta acciones o documentales para un sitio específico– son elaborados en la base de comentarios críticos sobre la economía, la naturaleza, el poder y la memoria social.

Mare clausum (Mar cerrado)[1] nació como una inquietud por abordar, en mi práctica artística y cuerpo de investigación, los anacronismos de la modernidad y sus paradigmas en el seno el capitalismo-tardío en el Ecuador.

Me interesa preguntarme sobre los ejes que determinados modelos económicos y culturales han trazado desde la dicotomía *esperanza/espera*, que podríamos definirla como "la maximización y la indeterminación del riesgo" (Santos, 2000, p.38), entendida como un motor entrópico, cuya única movilidad es alcanzar el "progreso", subordinando el tiempo presente por un futuro o porvenir mejor. El historiador británico Eric Hobsbawm (1994), apunta:

> No sabemos a dónde vamos, sino tan sólo que la historia nos ha llevado hasta este punto (…) y por qué. Sin embargo, una cosa está clara: si la humanidad ha de tener un futuro, no será prolongando el pasado o el presente. Si intentamos construir el tercer milenio sobre estas bases, fracasaremos. Y el precio del fracaso, esto es, la alternativa a una sociedad transformada, es la oscuridad. (p 71.)

Este trazado dicotómico y caótico de acumulación histórica parecería haber perdido su curso, encallado en la región, desde su conquista y colonización durante el siglo XVI, donde se tejería su estrecho vínculo con la extracción de recursos naturales –hoy en día operado por grandes emporios transnacionales en toda América Latina– y que ha articulado en la actualidad una red de dependencia económica con el petróleo, para el caso de Ecuador, como principal fuente de ingresos económicos.

La propuesta planteada por el historiador ecuatoriano Juan Paz y Miño Cepeda invita a pensar en una revisión inicial de la construcción del relato histórico sobre la República de Ecuador y su cronología de hechos vinculados a la agenda del extractivismo y de las actividades hidrocarburíferas, como parte clave para entender las transformaciones económicas y sociales forjadas en el territorio nacional durante el siglo XX. Sin desconocer su inseparable vínculo

con procesos anteriores de extracción, es difícil determinar con exactitud momentos históricos que vinculen las primeras exploraciones petroleras del periodo colonial, o inclusive sus usos ancestrales anteriores a la Colonia, con las actuales repercusiones que esta actividad tiene en determinados territorios del país.

A efectos de este primer estudio, se exploró únicamente el periodo de explotación petrolera de principios y mediados del siglo XX. Específicamente, la etapa que abarca los años de 1909 a 1979, desde las primeras concesiones a empresas extranjeras, con los convenios firmados con la Concepción Ecuador Oil Limited y la Carlton Granville Dunne, en paralelo a la reforma del Código de Minería impulsado durante el gobierno del General Eloy Alfaro, como un primer detonante para vincularlo al contexto actual en la zona. Concesiones llevadas a cabo en lo que hoy conocemos como la parroquia San José de Ancón (actual provincia de Santa Elena), poblado donde se desarrolla el proyecto y territorio testigo de varias transformaciones significativas de tipo jurídico, económico y social, dan cuenta clara de la incursión de la modernidad en Ecuador. El periodo de estudio culmina en el cambio de administración de estos pozos a manos de la empresa pública Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana (CEPE), durante el Gobierno del Triunvirato Militar en 1976, para cerrar la "época dorada" con la transición a la democracia que tendría lugar tres años más tarde.

MARE CLAUSUM. El objetivo del proyecto fue construir un correlato participativo que posicione un contrapunto en la historia lineal y oficial del extractivismo, tanto en la parroquia San José de Ancón como en el país. Se buscaba con ello posibilitar una o varias entradas que complejicen el orden simbólico de determinados íconos patrios, así como el patrimonio territorial y monumental del Ecuador, cuestionando cómo estos han erigido y consolidado los valores fundacionales del Estado nación, a la vez que han modelado un "horizonte económico" anclado en un recurso fósil no renovable, a orillas del capitalismo global.

Dicho "dispositivo" surgió a través de la construcción y colocación de un "no-monumento"[2] , una suerte de *réquiem* edificado que conmemore los daños ambientales y las catástrofes cometidas en aguas territoriales bajo la jurisdicción de la República del Ecuador, por el derrame de hidrocarburos y derivados, a lo largo de la historia de su actividad petrolera.

El "anti-monumento" es una boya de marcación oceanográfica de carácter industrial, que fue colocada en el "sitio" donde se originó el primer derrame[3] del que se tiene registro en mar ecuatorial. Así, la marcación se remonta a un acontecimiento histórico específico, aletargado en la penumbra de la historia, no en una búsqueda que propone reconstruir o rememorar este hecho, sino que, con la geo-localización y marcación de la problemática, se señala y revitaliza un hecho más grande: el continuo derrame y destrucción medioambiental a gran escala que el comercio petrolero va dejando en el frágil ecosistema marítimo.

Esta indagación inicial se complementa y complejiza con la incorporación de otra vertiente y de elementos simbólico-estructurales a la investigación y la boya, que se cuestionan, por igual: ¿cómo se construye el poder económico en el orden simbólico? y, en consecuencia, ¿es

posible pensar una representación iconográfica de una nación por fuera de un imaginario u estructura económica?

> La historia de los Estados-nación está dominada por diversos niveles de contradicciones dialécticas entre autoridad y pueblo, opresores y oprimidos, intentos de unidad, centralización, homogenización y resistencia por mantener la diversidad... Desde el principio, la autoridad de los estados era ejercida por minorías social y económicamente poderosas que trataron de homogenizar a la sociedad imponiendo una cultura oficial...” (Ayala Mora, 2011, p. 21)

En este sentido, la propuesta se centra en el actual Escudo de Armas del Ecuador[4], para navegar por el diseño original de Pedro Pablo Traversari –ganador de la convocatoria a concurso público en 1900– que, a puertas de la conmemoración del primer centenario de la Independencia del país, obligó al gobierno alfarista a unificar este símbolo. El diseño, aprobado finalmente por el Ministerio de Instrucción Pública de 1916, constituyó la representación base para la apropiación de uno de sus símbolos menos evidentes: el caduceo[5].

Este “anunciador”, símbolo de la “navegación y del comercio”, incluido en el Escudo de Armas, bajo descripciones atribuidas anteriormente al poeta y abogado guayaquileño José Joaquín de Olmedo (1780-1847), no sólo esboza la inclusión de la emblemática del *Vapor Guayas*, sino del símbolo prehelénico como mástil principal de esta embarcación. Este símbolo será repensado y revistado en la propuesta, ya que será, como veremos más adelante, la estructura vertical y soporte simbólico del “anti-monumento”.

Para el caso del “anti-monumento”, la boya marítima imbricará la carga simbólica del caduceo con el uso técnico de la misma, como señal o advertencia oceánica (para alertar y evitar accidentes en alta mar). Este dispositivo será trasladado y emplazado en el lugar exacto donde se produjo el primer derrame petrolero en el mar, bajo la jurisdicción del Estado ecuatoriano.

LA MONUMENTALIZACIÓN DE LA CATÁSTROFE Y LA *LUGARIZACIÓN* DE LA MEMORIA

> En vez de hacernos recordar el pasado, como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales como el mármol, el granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos de materiales artificiales como plástico, cromo y luz eléctrica. No están construidos para las épocas, sino en contra de ellas. Más que representar los largos espacios de los siglos, forman parte de una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundos. (Smithson, 1966)

Si bien las fuentes de consulta bibliográfica desposeen de datos de geo-localización o coordenadas geográficas oceanográficas precisas sobre el lugar exacto donde se dio el primer derrame petrolero en aguas territoriales de la República del Ecuador, éste se atribuye al encallamiento de la embarcación inglesa *Juanita Beazley* de la Anglo-Ecuadorian Oilfields Ltd. (ANGLO).

A diferencia del proyecto patrimonial ejecutado por el Estado ecuatoriano, a través del Ministerio de Cultura y Patrimonio en Ancón, busco con este trabajo ampliar la perspectiva de lo que engloba el sentido de memorial: pensando la construcción de este objeto y su colocación no como un condensador de una memoria determinada y única, sino como un dispositivo posible, que dinamice los correlatos históricos colectivos, en aras de la edificación de una multiplicidad de memorias sociales, como una línea que se escribe en paralelo, para contarnos desde –y para– la propia historia de una comunidad abierta a repensar y reescribir su propia historia.

Esta ausencia o excesiva acumulación histórica puede ser el punto de búsqueda y determinación de un "sitio" específico, dado por la comunidad, como un espacio para la construcción de un relato colectivo, construido como permeándose de varios actores que aporten al acuerdo del lugar donde reposará la boya: "[…] la re-inscripción de la memoria puede ser afectada por dos tendencias recientes: la creación de recintos para la memoria en la ciudad y la emergencia de un discurso transnacional de la memoria" (Torre, 2015).

El 5 de noviembre de 2011, al cumplirse 100 años de la primera perforación petrolera de Ecuador, realizada por la ANGLO, el ya inexistente Ministerio Coordinador de Patrimonio, junto con el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y el Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial de Ancón, presentaron oficialmente la *Declaratoria como Patrimonio Cultural del Estado al asentamiento urbano, arquitectónico e industrial de Ancón*. Con Acuerdo Ministerial #233-2011, dicho documento fue emitido el 27 de octubre del 2011.

En este orden de ideas, no nos deberían sorprender las resignificaciones que ha presentado este territorio en años recientes. En respuesta al modelo y la estructura de la modernización conducido por el Estado ecuatoriano, en el gobierno de Rafael Correa bajo las lógicas del "post-neoliberalismo" (Senplades, 2011) y entendiendo que el principal ingreso económico del país en los últimos 40 años ha sido la exportación de crudo.

Podemos decir que: "El lugar de memoria es delimitado y marcado, se hace visible a la mirada; en los hechos se definen procesos de lugarización que articulan las categorías de espacio urbano y memoria colectiva con un fin determinado" (Fabri, 2010, p. 107). Así, un lugar determinado, léase un complejo industrial patrimoniado, es implementado con el fin de responder a una revitalización clara de determinados valores ideológicos y políticos, apegados a la cartera y agenda extractivista por parte del Régimen en curso.

La creación de la Secretaría Técnica del Mar parecía cambiar nuevamente las reglas del "juego" en Ecuador sobre la gobernanza de su territorio marítimo. El año 2015 planteó nuevos desafíos económicos para países petroleros y presentó un tablero de desafíos medioambientales trascendentales para el ecosistema global. Una vez que el buque ecuatoriano de investigación Orión (BAE Orión BI-91), ha partido en busca de determinar la existencia de yacimientos minerales y bio-capitales en la Cordillera submarina de Carnegie, que separa las costas ecuatoriales de su territorio peninsular y uno de los territorios más biodiversos del mundo, cabe preguntarse: ¿cuál es el lugar del tardocapitalismo, el lugar de las economías en transición y el rol del medioambiente en las periferia a la mundialización?

El proyecto *Mar cerrado* busca contribuir al estudio, desde las prácticas artísticas, sobre la dimensión espacial y el orden territorial, a partir de una perspectiva histórica del extractivismo y de la explotación de hidrocarburos en Ecuador e indagar cómo, en el caso particular de la parroquia de Ancón, las primeras exploraciones fueron determinantes en la urbanización de la zona y la transformación de su paisaje.

La lógica de cimentar un memorial para la ciudad y sus pobladores, anclado en un cuerpo líquido, amplía las posibilidades de entender el orden territorial y su vínculo con la memoria social. La boya fue ubicada a pocos metros del muelle, a la vista de sus pobladores. Está asentada sobre un cuerpo expandido –el Océano Pacifico–, rompiendo con las categorías legales de delimitación territorial. Con ello se amplía el debate, al pensar en un volumen sin límites tangibles, diluyendo por último el relato y las memorias particulares de un país, para hacer referencia también a una problemática global.





Mare Clausum, Registro de proceso, Adrián Balseca, 2015.





MAR CERRADO DE ADRIÁN BALSECA // Alex Schlenker

¿No podremos jamás en el mar de los tiempos echar ancla algún día?
Alphonse de Lamartine

¡Y ante todo está el mar! ¡El mar! Ritmo de divagaciones.
¡El mar! Con su baba y con su epilepsia.
Oliverio Girondo

El mar lo devuelve todo después de un tiempo,
especialmente los recuerdos.
Carlos Ruiz Zafón

Una boya flota en el mar cerca de la playa de Anconcito, provincia de Santa Elena, Ecuador. El enorme objeto de casi siete metros de altura, aferrado a esa geometría imaginaria que los expertos llaman la *línea de flotación*, habita la efímera frontera que separa el aire y el agua de mar. Su vaivén, acompañado en las noches de una lámpara de luz intermitente, apunta paradójicamente desde el movimiento a la noción de quietud que simula un punto fijo que permitiría conducir los rumbos en el espacio marino. Pescadores y navegantes la usan como referencia para transitar entre la tierra firma y el mar; la boya se torna entonces en *boya-faro*, referencia y rumbo. Origen y destino. Pero la boya de Adrián Balseca, desarrollada en el proyecto *Mar cerrado*, beneficiaria del Premio Mariano Aguilera 2015, no sólo remite al espacio físico/geográfico, sino al complejo entramado de lugares y tránsitos que surgen de la amalgama de lo político, de los tiempos y la memoria, de los afectos y de las identidades y, por último, de la vida misma.

La construcción de la boya implica el paso contrario del combustible fósil que pasa de estar en depósitos sólidos a asumir una consistencia líquida; en ese sentido, el objeto-boya puede ser leído al mismo tiempo como la construcción del vínculo con la comunidad en cuyo espacio/agua será colocada la boya. Hay un elemento adicional en la naturaleza de la boya y es que la misma está concebida como objeto funcional (parte de un sistema náutico en el que una boya significa determinados elementos) y, desde la perspectiva del artista, como objeto-memoria (monumento portador del estímulo detonante para el recuerdo colectivo). Así, el objeto está pensado para flotar "entre aguas" (no flota sobre el agua como un bote / no se hunde como un objeto de lastre) marinas y simbólicas (señal / recuerdo). Esta etapa es también la búsqueda del objeto material, así como el proceso mismo de su creación. Así, la boya flota entre dos tiempos: ser/poder.

La boya, construida por encargo de Balseca y rematada en su parte alta por un caduceo de metal, réplica a gran escala de aquel que integra el Escudo de Armas del Ecuador (el artista lo indaga y revisita uno de sus símbolos: el caduceo, emblema del comercio), invita a recordar que en ese lugar, hace aproximadamente un siglo, la caída al agua de unos barriles de petró-

leo y su consiguiente contaminación devinieron en el primer derrame petrolero de la historia [hidrocarburífera] del Ecuador. ¿Por qué nadie conmemora este incidente como el inicio de la era del petróleo en el Ecuador? ¿Quién recuerda entonces ese acontecimiento y cómo? ¿Puede un artista operar como catalizador del recuerdo?

La boya –objeto y performance al mismo tiempo– busca revestirse con su condición *liminal*, un estado de ambivalencia que, según Victor Turner, atraviesa a muchas prácticas performativas/artísticas. Las distintas estrategias desplegadas por Balseca operan a lo largo de este proyecto como complejas capas de un estudio del tiempo pasado/presente, una dualidad que atraviesa el espacio [nacional] como detonadores de acciones y prácticas en torno a las derivas de la identidad.

ESPACIOS ESTRIADOS / ESPACIOS DE IDENTIDAD. *Mar cerrado* es un proyecto que, junto con una serie de trabajos recientes de artistas nacidos a fines de los setentas e inicios de los ochentas, asume el reto de (des)andar los tiempos implicados en los relatos nacionales. La generación de artistas a la que pertenece Adrián Balseca no acepta la oferta generalizada que implica firmar un cheque en blanco a favor de una identidad nacional adquirida previamente. Crecidos en un mundo globalizante/globalizado, cuyas fronteras se proyectan de manera fragmentada desde el mercado, interpelan con frecuencia el legado nacional adquirido de manera forzada. Bajo esa óptica es que Balseca invita a incorporar todos los instantes de la vida de un país-petróleo al álbum de instantáneas. Incluyendo el derrame de Anconcito.

Para leer el emplazamiento de la boya –producida en Guayaquil y llevada en camión al puerto de Anconcito, desde donde es trasladada en lastre por un bote local–, es de enorme utilidad la noción de lo “fronterizo”, condición de tensión y de posibilidades, desarrollada por autores como Mignolo (2012) y Gómez (2005), y que, superando una concepción binaria del mundo (bueno-malo, pasado-presente, blanco-negro, etc.), aborda el encuentro de *lo diferente* en lo contiguo. La boya es sólida, pero hueca/vacía. La boya pesa, pero flota. La boya se mueve sobre sí misma, pero no se desplaza de su lugar. *Lo fronterizo* puede ser leído entonces como una forma de articulación que une lo que se concibe como separado: el océano al continente, lo líquido a lo sólido, el hundimiento a la flotación, lo fijo a lo móvil, el pasado al presente, el recuerdo al olvido, etc. Tal campo de tensión/campo de afectos detona ciertas condiciones de posibilidad para (re)pensarnos desde/en el espacio-tiempo [pasado].

El proyecto moderno, tal como lo señalan varios autores (Quijano, Mignolo, Castro-Gómez y otros), incluye, entre sus aproximaciones al mundo de la vida, la medición y el control del espacio a ser sometido. La mirada del sujeto moderno (mediada por una serie de artilugios que potencian: telescopio, microscopio, cámara, etc.) requiere de un punto de vista determinado desde el cual se despliegan diversos hitos colocados en el espacio para apoyar el ver: ver para medir, medir para clasificar, clasificar para controlar...

> a las personas a vivir como rebaños estandarizados en un mundo insípido, el modo de producción capitalista se estigmatiza como barbarie moderna que empobrece la sensibilidad, como órden económico responsable de la devastación del mundo: «afea la tierra entera», volviéndola inhabitable desde todos los puntos de vista. (Lipovetsky, Serroy, 2015, p.8)

En el lugar original del acontecimiento, en el punto de inicio de un extenso relato de gestos modernizantes, fue colocada la boya que devuelve parte de la violencia que implica la medición del mundo para ser sometido y del cual se extrae para acumular. El control del espacio –entendido por Castro-Gómez a partir de una relectura de Deleuze y Guattari como *espacio estriado*– es central a los intereses del Estado capitalista: "sin el estriamiento del espacio no sería posible la existencia misma del Estado, pues su razón de ser es, precisamente, establecer la ley y el orden sobre un territorio bajo su soberanía. (Castro-Gómez 2005; p. 247)

Si el sistema-mundo originó, en el lugar donde flota la boya-recuerdo, el devenir del *petróleo-patrio*; es en el mismo lugar donde Balseca aterriza la boya como respuesta: marcar y medir el inicio de una infinita cadena de destrucciones del ambiente en la que los derrames se suceden uno tras otro. Esta aproximación al pasado desarrolla una serie de elementos que potencian la visibilidad y discusión del rol de la energía fósil y su relación con la construcción de una nación y su correspondiente identidad. La boya opera, entonces, como instrumento de navegación para reorientar el rumbo en las aguas de la identidad nacional.

CONOCIMIENTO DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA. Apuntes, dudas, bocetos, ideas suspendidas, rastros de procesos administrativos y/o burocráticos para obtener permisos, huellas que remitan al acercamiento con la comunidad o demás elementos, articulan de manera interesante un proceso artístico que atraviesa instancias de investigación, diálogo con la comunidad y gestión/producción de la obra. Cada uno de estos momentos generó imágenes fijas (dibujos, bocetos, ilustraciones, mapas, cartografías, diseños, fotografías, etc.), en movimiento (videos de registro/animación) y voces/testimonios, al igual que otros posibles objetos.

El proceso de investigación-creación de *Mar cerrado* desarrolló tres ejes de indagación/conocimiento surgidos en distintos momentos y desde diferentes estrategias. El resultado final es un extenso archivo de textos, imágenes, objetos, mapas, bocetos, objetos y registros de los cuales el montaje final extrae una mínima porción. Tal archivo creado por el artista y su equipo contiene las posibilidades de articulación y lectura de los tres ejes. Así, en un primer momento, se aproxima al pasado y a los rastros de determinados acontecimientos de enorme importancia y utilidad para revisar de manera crítica los relatos de país que han circulado en el último siglo a partir de los recursos naturales.

Un primer eje reconocible en el archivo marca la bitácora que da cuenta del tránsito desde la idea/concepto inicial hasta la colocación de la boya; este movimiento está marcado en su trayecto por una investigación interdisciplinaria que des-monta archivos visuales, documenta la estética oficial y relee los relatos históricos / identitarios. Esta indagación se ve atravesada

por una serie de tránsitos (administrativos / espaciales / estéticos /…) y encuentros con sujetos que rozan / permean el cometido del artista (autoridades nacionales / marítimas, expertos en boyas, integrantes del equipo de producción / miembros de la comunidad en cuya orilla se derramó el crudo y en donde se instalará la boya, etc.). El archivo generado ocupa varios tiempos simultáneos que le permiten oscilar sin problema alguno entre las indagaciones previas, el archivo de trabajo paralelo y el archivo-bitácora que alberga la memoria del proyecto *Mar cerrado*. La etapa del archivo es insumo y rumbo al mismo tiempo. Balseca entra y sale del mismo para transducir lo guardado a lo creado y viceversa. Esta instancia implica la edición de los elementos que componen la obra expuesta. Un momento que interpela al artista con la interrogante ¿qué elementos del proceso serán parte del ámbito expositivo y cuáles del proceso?

Un segundo eje se articula en torno al instante en el que el archivo se "rompe" momentáneamente para auspiciar una fluidez que le permite al artista emprender la materialización del concepto –surgido del trabajo empírico de la investigación– en el proceso de creación del objeto en sí mismo, una boya a ser colocada en el lugar del primer derrame. El material del archivo se funde con los bocetos de lo posible. Materialidad acontecida en contacto con el deseo de lo [aún] inexistente. Esta ruta implica, por su sentido de traducción de un hecho histórico en un objeto conmemorativo / crítico, el paso de lo abstracto a lo concreto, del concepto que engloba el acontecimiento / la memoria, al objeto material que no busca monumentalizar el pasado, sino proponer una resistencia al tiempo-olvido. Aquello que (NO) es recordado se disparará a partir del objeto de recuerdo, el cual deberá operar como marco social de la memoria.

Un tercer eje entrelaza el archivo, como depositario de testimonios, con las rutas del (re)encuentro con la comunidad. El pasado y el lugar despliegan la potencialidad de un concepto de enorme utilidad para abordar este proyecto: la dialéctica *documento-monumento* (Gómez Hernández, Nicolás Marín, 2004; Le Goff, 1991). En ese sentido, para Le Goff, los "materiales de la memoria pueden presentarse bajo dos formas principales: los monumentos, herederos del pasado, y los documentos, elección del historiador" (1991, p. 226). En este caso, el artista usurpa simultáneamente el lugar del historiador y del fabricante de monumentos. La boya puede ser leída al mismo tiempo como documento (elección estética / política de un acontecimiento cifrado desde la intimidad) y como monumento[1] (recuerdo / remembranza /interpelación desde lo público) que incomoda los modos de recordar y relatar los hechos del pasado.

Este momento final del proyecto cubre el recorrido de la planta industrial al cobijo de lo comunitario. Este largo viaje del caduceo desemboca en el momento en que la comunidad del puerto de Anconcito deberá avalar / autorizar / apoyar / interpelar el proyecto. El pretexto para el encuentro es el objeto mismo (la boya y la imagen del caduceo) a ser colocado en el mar, cercano a la playa de la comunidad, y toda su consiguiente relacionalidad, tornando al objeto-flotante en un signo que interpela el olvido / la invisibilización y la inscripción en el orden de la modernidad capitalista. La boya opera como detonador del recuerdo –*recordar* en su acepción afectiva y racional–.





NOTAS:

Adrián Balseca

[1] *Mare clausum* (latín: "mar cerrado") es una expresión en derecho internacional para mencionar un cuerpo de agua navegable que está bajo la jurisdicción de un Estado. *En Mare clausum: seu de do- minio maris, libri duo* (1635), John Selden acuñó el término, tratando de demostrar que el mar estaba en la práctica susceptible de apropiación como territorio terrestre.

[2] Planteo el *"anti-monumento"* como un concepto constructivo-estructural de características variadas, que ha sido edificado contra su propio tiempo. Se yergue para cimentar una contra-apología de un determinado acontecimiento social o histórico. De esta forma, atenta contra una memoria única o relato histórico hegemónico y busca, por el contrario, la multiplicidad de historias y memorias posibles que pueda condensar.

[3] Encallamiento del Juanita Beazley de la Anglo-Ecuadorian Oilfields Ltd. Ancón, Santa Elena, 1926.

[4] Para una genealogía completa del escudo Nacional ver: http://hazteverecuador.com/31-de-octubre-dia-del-escudo-de-ecuador-historia-completa/

[5] La palabra *caduceo* proviene del latín "caduceum", que a su vez deriva de otra palabra griega que se puede traducir como "anunciador".

Alex Schlenker

[1] El concepto de monumento se apoya en un recurso visual que implica una ampliación de al menos 10% para generar sensación de "grandeza y superioridad".

BIBLIOGRAFÍA:

Adrián Balseca

Ayala M., E. (2011). *Ecuador del siglo XIX, Estado nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Corporación Editora Nacional.
Fabri, S. (2010). Reflexionar sobre los lugares de memoria: Los emplazamientos de memoria como marcas territoriales. *Geograficando*. (6), p. 101-118.
Hobsbawm, E. (1994). *Historia del siglo XX*. CRÍTICA (Grijalbo Mondadori,) Buenos Aires.
Smithson, R. (1966). *Entropy And The New Monuments*. University of California press, Berkeley.
Torre, S. (2006) "Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos a los detenidos y desaparecidos", en *Memoria y Sociedad*. Vol. 10, Núm. 20, Enero-junio 2006; p. 17-24.

Fuentes Virtuales:
http://hazteverecuador.com/31-de-octubre-dia-del-escudo-de-ecuador-historia-completa/

Alex Schlenker

Castro-Gómez, S. (2005); *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*: Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
Gómez, J.; Nicolás, M. (coord.). (2004) *Miradas a la historia. Reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
Le Goff, J. (1991) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Ediciones Paidós.
Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Editorial Anagrama.
Mignolo, W.; Gómez, P. (Eds.). (2012) *Estéticas y opción decolonial*, Bogotá: Ediciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Serie Creaciones.





UN DÍA, ALGO PASARÁ // Paúl Rosero Contreras

¿Por qué explorar la relación humano-medioambiente desde el punto de vista de la experiencia cognitiva? En un contexto marcado por un abrupto cambio ambiental, ¿cabe un distanciamiento del antropocentrismo para proponer actos de hibridación con el entorno? Las piezas de este proyecto –denominado *Un día, algo pasará*– buscan abrir posibilidades de interrelación, colaboración y entendimiento que asumen críticamente el racionalismo para estirarlo a los límites de lo sensible, y proponen un cuerpo expandido que se asume como una parte del constructo natural y no como el centro de la interacción[1].

El primer video que conforma la instalación presenta una acción: en ella, conecto unos sensores para grabar las vibraciones del glaciar del volcán Cotopaxi días antes de su primera erupción después de 138 años de inactividad. Esa señal es procesada por un software para construir un modelo tridimensional de las vibraciones, que después lo imprimo con la máquina que he subido desde la planicie. La idea es crear un momento simbiótico entre un fenómeno natural, un humano y una máquina.

El resultado de este encuentro es un objeto, que me gusta pensarlo como una mezcla de copo de nieve y OVNI. Una fantasmagoría en el espacio expositivo. El video hace referencia a la documentación de un proceso, pero ese proceso está presentado como un tabú. Su estructura ficcionada permite la construcción de un misterio que involucra los diferentes entes participantes: humanos y no-humanos. Así, una roca, un trozo de glaciar o la máquina de impresión 3D, representan pistas de una narrativa híbrida que, más que describir o explicar acciones, sugiere posibles congruencias espacio-temporales.

En el centro del proyecto, un móvil amarillo surge sospechoso, como un diseño que procura no referir a forma previa alguna. Es "informe". Pretende ignorar y, a la vez, emplazarse momentáneamente dentro de un paisaje que no le es familiar. El objeto amarillo resalta y pinta de extrañeza el paisaje con una acción sencilla y, es también, el primer momento de una trilogía en la que utilizo móviles como referencia a ideas sobre desplazamiento en el territorio y las nuevas formas de percepción que aparecen con las máquinas.

Lo informe disputa el puesto de lo deforme. Un disímil ardiente se incrusta en el ambiente frío. Su nacimiento se da a partir del estudio de las formas de la lava seca, pero procura ser más allá de ellas. Pienso en la posibilidad de una forma libre. Una forma que sea-en-sí-misma, pero que inevitablemente se deja ser en relación con su entorno. (La idea del tacto en Merleau-Ponty)[2].

Entre alarmante y pasajero, la función de este objeto en la narrativa es la del suspenso. No declara qué es ni para qué sirve, sólo se deja ser. Al final, cuando lo destapo dice un poco más de sí mismo, como el desenlace de un cuento corto. En este sentido, el objeto no es determinado ni critica una forma anterior. Es como una anaconda perdida en el páramo.

En este proyecto he intentado crear una narrativa mixtificada que dé señales lingüísticas desde distintas áreas. La idea de la interdisciplinariedad o la transdisciplinariedad funciona en cuanto permita una mirada con múltiples perspectivas.

En los videos, dos personas aparecemos como personajes. En el primero, soy yo; y, en el segundo, es un adolescente que vive en las faldas del volcán Tungurahua. Pero son un mismo sujeto, en dos etapas del mismo proyecto. Hay varios hilos conductores comunes como, por ejemplo, la situación de dos volcanes activos y cómo esto repercute en la relación humano-entorno ambiental. ¿Cómo creamos el hábitat en dependencia directa con un fenómeno natural constante? ¿En qué medida intervienen otros entes en este proceso? ¿Cuál es el papel del Estado, el sistema de educación? ¿Cómo influyen las creencias?

En el segundo video, además del volcán como escenario principal, hay una segunda locación. Se trata de una granja industrial de producción de huevos que ha sido destruida por la acción de la ceniza. En este caso, más que apuntar hacia la problemática de la modernidad fallida, en cuanto un proceso de modernización intenta apropiarse de las fuerzas de la naturaleza; este video busca resaltar quiebres en los que ese pensamiento es una imposibilidad. El proyecto señala justamente eso que el humano no ha podido domesticar. Aquello que aún sobrepasa nuestra racional imposición sobre el mundo. Las fuerzas naturales o los fenómenos físicos, químicos o biológicos son algo que nos sobrepasa. ¿Acaso sabemos como aplacar un terremoto?

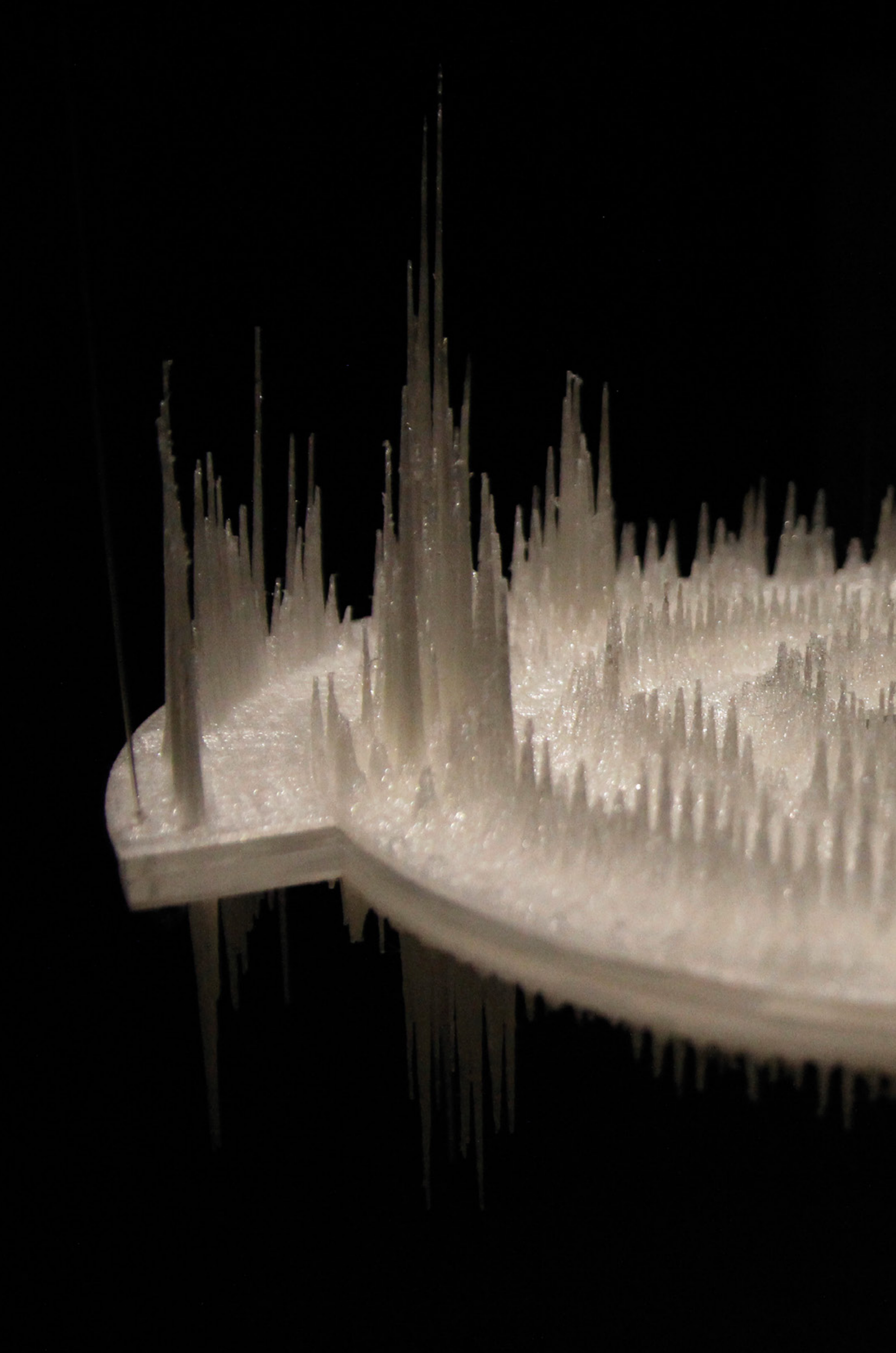
En este sentido, la idea de dominar a eso que llamamos "naturaleza" es una idea pre-concebida y errónea. Mi trabajo investiga las raíces mismas de la empatía en búsqueda de la apertura hacia imaginar otras relaciones entre sujetos y objetos. Así, la instalación es una invitación a cuestionarse. No es un lugar donde encontrar respuestas. De hecho, quizá funciona contrariamente a eso. Me interesa que las personas generen preguntas propias sobre su condición en el mundo.

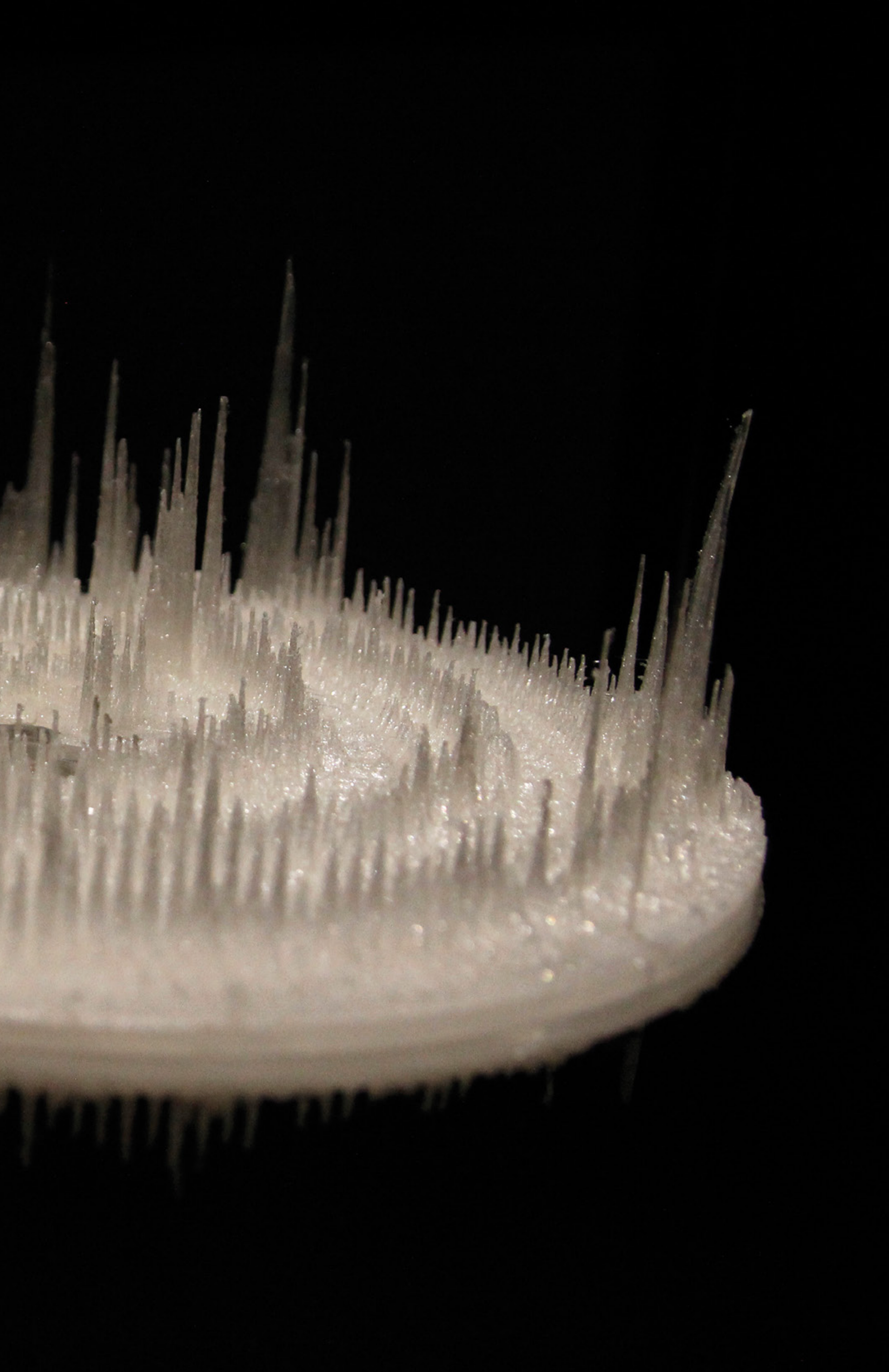
Esas múltiples lecturas son producto de una serie de factores que uno no puede controlar. Sin embargo, he investigado durante años sobre esas bases biológicas y fisiológicas que nos son comunes a todos como especie. Independientemente que seas de Ecuador, Rusia o Estados Unidos, tenemos componentes que nos son iguales. Ahí es donde apunto a llegar y, en esa medida, propongo ideas que interrogan nuestra forma de percibir el planeta. A esta percepción es la que ataco, interpelo, atrapo, manipulo y exprimo con la intención de modificar eso que conocemos como "la realidad".

Esta construcción de "la realidad" no es subjetiva ni independiente, sino que está determinada por varios superfiltros o superestructuras y así es cómo la gente es manipulada. Con mi trabajo intento ir lo-más-profundo-posible a la fuente de información, esto es, al centro de la Tierra como tal. Quiero producir conocimiento que se base en investigaciones propias. Esto no reniega la cultura o aquello que llamamos civilización, sino que aprovecha circunstancias específicas. La erupción de un volcán después de más de 100 años, es una oportunidad de absorber información rica y "virgen". Me gusta pensar que, al producir estos encuentros, estoy entrando en contacto con algo "virgen" o algo que está por revelarse. El fenómeno se devela y produce nuevas significaciones. Otros signos y símbolos. Por ello, no utilizo simbología del pasado como parte central de mis proyectos. Procuro que se creen nuevos símbolos en el proceso.

De tal manera, estas piezas cuestionan la división modernista de los objetos culturales. No hay límite entre la pasividad y la acción. La relación entre objetos y sujetos se trastoca. *Algún día, algo pasará* propone un proceso simbiótico que juega con la normatividad de un cuerpo colectivo en búsqueda de posibilidades de aprehender el exterior. Esto está íntimamente ligado a la idea de experienciar nóveles maneras de ver, escuchar y finalmente, relacionarnos. En este sentido, es como crear una droga. El viaje tiene que ser revelador, irracional y bello. El arte no funciona como comunicación, el arte debería funcionar como filosofía.

Un día, algo pasará, Paúl Rosero. Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.





UN DÍA, ALGO PASARÁ: EL DESBORDE DEL SIGNIFICANTE // Edgar Vega Suriaga

Uno de los rasgos descollantes del surrealismo fue enfrentar al interpretante a una suerte de psicosis, fruto de la descomposición de la forma en una apelación constante al desborde del sentido (Caws, 2011, p.22). Forma y sentido que no hacían otra cosa que cuestionar el estatuto sígnico del significante, de cara a las tradiciones y convenciones de significación tan consolidadas como decadentes hacia fines del siglo XIX y, sobre todo, a inicios del siglo XX.

Por su parte, el arte conceptual emergió como una embestida del concepto sobre la forma y sobre la latencia de flujos estéticos y extra-estéticos que no sólo revelaban innumerables posibilidades lingüísticas sino que exigían, como en el caso de Joseph Beuys, una implicancia explícita del arte en los procesos de emancipación política (Osborne, 2002, p.153).

Un día, algo pasará bien podría ubicarse en una suerte de bisagra imaginaria entre estos dos momentos canónicos de la modernidad estética. Y es que, por un lado, la preocupación de Paúl Rosero por lo abyecto –en la línea que Kristeva propone[1] –, lo es por la materia en tanto cosa informe cuya voluntad de excedencia le abyecta irremediablemente de la necesidad de certezas del canon lingüístico. Pero, además, es una indagación teórica/política/conceptual/estética por el lugar de la hibridación, más allá de la implicación culturalista y comprometida con la implicancia política de lo híbrido como lugar de cruce, de inestabilidad, de contradicción.

LA HIBRIDEZ Y LA PRODUCCIÓN SERIADA/NO SERIADA DEL SIGNIFICANTE.

Paúl Rosero desliza el debate sobre la hibridez hacia la fronterización de la noción de lo humano que, en último término, es uno de los ejes fundamentales del proceso de este artista. En ese sentido, acciones como destacar las entrañas de la máquina, así como las de lo natural, emplazan la mirada y el contacto acústico hacia el lugar de la conmoción, que es acrecentado en el espacio minimalista y conceptual del montaje de *Un día, algo pasará*.

La hibridez se plantea como una conexión ligera y en varios sentidos; como un fenómeno de lo natural y extra-cotidiano que aun así vive en la cotidianidad; como ese hecho que transforma el espacio y la forma de interactuar de las personas. Desde esa hibridez se construyen el hábitat y quien lo cuida, así como el deseo de autonomía del espacio propio. Dicha hibridez estaría definida por Rosero como un hecho soberano que pone en riesgo las fronteras del imaginario del Estado nación. Dichas fronteras estarían expresadas, por un lado, en la ansiedad por la identidad como prioritaria en los procesos de subjetivación de los sujetos. Y, por otro lado, en la intromisión de lo político/estatal en las decisiones sobre el hábitat y la geografía humana de dichos sujetos.

Rosero lleva este presupuesto al límite cuando enfrenta la acción caótica de la naturaleza –como en la caso de la erupción del volcán Cotopaxi– con la desposesión del hábitat de las poblaciones en riesgo por efectos de los flujos piroclásticos. Este hecho de la naturaleza activa los actos de lo nacional, expresados en la potestad del Estado para expropiar el entorno y el espacio propio. Esa potestad establece la pugna entre la vida individual y la decisión política del Estado: la gente se ve obligada a salir.

En ese sentido, la noción de hibridez, entendida como una conexión entre, por un lado, un fenómeno natural, extra-cotidiano, que inusitadamente entra en la cotidianidad, y que transforma el espacio y las interacciones entre las personas; y por otro, los conflictos que genera la acción del Estado que, ante un fenómeno natural, está autorizada a desplazar a la población. La hibridez se expresaría, entonces, en unos significantes que traducen el conflicto, entre la acción del Estado y la desposesión de la autonomía de los pobladores sobre las decisiones de sus entornos locales. El sujeto resultante de esta pugna es un sujeto híbrido entre sus propias decisiones y las que exceden su voluntad. Es un sujeto híbrido que se ve obligado a salir de su entorno, y se expone a una precariedad resultante de la decisión exógena sobre el cuidado de su hábitat. Se trata, por tanto, de un sujeto híbrido en pugna entre su propia vida y la decisión política del Estado.

Un día, algo pasará, al situar a la hibridez como lugar de enunciación, emplaza a los mecanismos de regulación de la vida en tanto reguladores, pero también en tanto posibilitadores de esa misma vida. Así pues, la recurrencia de Rosero a la masa informe permite convocar a la hibridez como una constante del caos, y a la vez como una voluntad de significación, como una vuelta permanente al lugar "cero" de la significación. En ese sentido, el resultado más significativo de esta muestra puede estar dado por una noción de hibridez que permite al sujeto evadir normalizaciones y fugarse de los significantes identitarios; mientras que, a la par, imprime en el sujeto un "valor de cambio" sobre el tiempo, en tanto lo que normaliza el caos es la noción interiorizada del mismo.

LA HIBRIDEZ Y EL TERROR AL DESBORDE. El registro del performance de Paúl Rosero en *Un día, algo pasará* sitúa al artista frente a lo informe y a lo inmaterial, ante lo cual su cuerpo reacciona con sorpresa pero buscando unas fronteras que eludan la psicosis que genera la abyección de la materia desbordada. Dicha elusión no es otra que el terror al desborde. De hecho, los objetos de la muestra en *Un día, algo pasará* sostienen un diálogo aparentemente leve en su significación, pero en el fondo plantean un vínculo fuerte en tanto potencia y acto que apelan a la abyección de la Cosa, de la materia.

De hecho, el miedo está precedido por un terror a la descomposición de la forma. Contiene, por tanto, una función abyecta en el sentido de que su presente es presencia no decible. Pero, además, conlleva un rol disciplinante pues el desborde atenta contra la economía de la significación y esta obliga a que el sujeto se domestique en el miedo o éste domestique a aquel, colocando a la Cosa, a la masa, como una utopía pero al mismo tiempo como un terror conminatorio.

En ese sentido, la obra de Paúl Rosero rodea al tabú del tacto (Didi-Huberman, 2005, p.33), lo tantea y lo vulnera mientras opone caos al orden; lo externo a lo interno; el placer al deseo; el paralelismo a la simbiosis; la voluntad informe a las certezas dadas; el cuestionamiento de lo impredecible al desafío de lo predecible; lo informe a lo binario. Tal es este despliegue de oposiciones, que colocan al espectador ante una variable de posiciones, de vulnerabilidades, de antimaniqueísmos, como una suerte de crítica al acumulado del conocimiento occidental que se empeñó en la anticipación y lo predecible como unidades de valor universalizantes (Appadurai, 2015, p.376).

LO PROCESUAL DEL SIGNIFICANTE ESTÉTICO. La propuesta de Paúl Rosero supone una constante indagación teórico/estética sobre el carácter procesual del significante estético. En esa medida evidencia las articulaciones entre la investigación, la definición estética y la configuración expositiva del proyecto.

En términos expositivos, la muestra convoca constantemente a la resolución estética de los presupuestos teóricos. En ese sentido, Rosero pretende enfatizar en el carácter procesual y conceptual de su propuesta, planteando un performance que incluye su propia corporalidad y que está acompañado de una acción. Lo primero es tributario de lo segundo; esto es, que la acción predomina en la significación y, de esta manera, los objetos de *Un día, algo pasará* son verdaderos artefactos estéticos que a la vez que recolectan, desbordan de visión y de tacto. Es lo que sucede también con la presencia del texto escrito, planteado por Rosero como un artefacto estético que recoge el planteamiento filosófico/político/estético del artista frente a lo fronterizo y la hibridez.

El efecto procedimental (Didi-Huberman, 2006, p. 357) en *Un día, algo pasará* quizá logra su mayor expresión en el carácter pedagógico/ontológico del diálogo. De hecho, en la muestra, los objetos proponen una conexión tan ligera que, sin dejar de ser propia del minimalismo, le permite a Rosero plantear desde el arte conceptual una propuesta expositiva que, en su limpieza, economía sígnica e interacción lingüística, apunta a mostrar los límites de la representación y las nociones de sujeto. De hecho, la misma propuesta, al acrecentar el carácter espacial, pretende generar una conmoción interna que revela cómo formas estéticas como el barroco pueden estar en latencia de manera paradójica aun en expresiones conceptuales aparentemente asépticas.

Desde estas conexiones “ligeras” se entendería el “efecto procedimental” expresado en los vídeos que se proyectaron durante la exposición final del PNMA 2016. En un video se presentó el fragmento de una acción que tuvo lugar, con anterioridad, en el volcán Cotopaxi y que fue expuesta como resultado de la primera fase del proyecto. En el otro vídeo se proyectó una acción realizada en el volcán Tungurahua en fecha reciente. En esta última, un personaje adolescente empuja un carrito a un contenedor, al pie del Tungurahua. De este personaje se destaca que tiene 15 años, edad que coincide con el inicio de la fase eruptiva más reciente de este volcán.

Además de los videos, se presentan los objetos iluminados como resultante objetual, como piezas que resultan del acto de contener la ceniza del volcán.

De esta manera, *Un día, algo pasará* acerca en gran medida el trabajo de Paúl Rosero a la tradición del arte conceptual que cuestionó la noción de autonomía artística desde la construcción y la contestación teórica, por un lado; y que tendió puentes entre la resolución estética y el emplazamiento político del sujeto frente a la acción estatal. Pero además, la muestra deja abiertas, cual heridas en la pantalla-tamiz de Lacan (Foster, 2001), oquedades que revelan lo informe, lo indecible, lo presente con presencia. Convergencia, por tanto, entre concepto y desborde que dan cuenta de aquellas barreras de lo humano que lo constituyen constriñéndolo, que lo informan en tanto lo forman, que lo enuncian en tanto lo borran. De ahí que la propuesta de Rosero recupere la hibridez de las políticas identitarias, para colocarla entre el deseo por la forma y el placer por lo abyectado.



Un día, algo pasará, Paúl Rosero. Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.



NOTAS:

Paul Rosero

[1] Aquí se exploran relaciones más íntimas con los fenómenos de la naturaleza; en especial, la relación con los volcanes en base a dos casos. Uno: la reciente erupción del volcán Cotopaxi me despierta preguntas sobre la concepción de hábitat en relación al entorno. O, en palabras de Nietzsche, la relación cultura-civilización, más que la relación cultura-naturaleza. ¿Cuáles son la condiciones para que la gente se implante en las faldas de un volcán activo que eventualmente destruiría su vivienda? ¿Qué dinámicas de poder se desprenden de esta situación? ¿De qué depende el crecimiento demográfico y la ocupación del espacio? ¿Cómo interviene la tecnología en este desplazamiento? Dos: hace 17 años empezó a erupcionar el volcán Tungurahua, parte de la misma cadena montañosa andina. En este caso, la pregunta se torna en una cuestión de sobrevivencia. ¿Cómo se vive con un volcán activo? ¿Cómo es vivir entre ceniza? Es evidente, que estas preguntas sólo pueden nacer en base a una comparación. Desde un inicio parece bifurcarse el sendero. Tenemos espacios urbanos y espacios rurales, mundo virtual y mundo físico, mitología y vivencia diaria. Así, Mateo, un adolescente de 16 años que nació apenas meses antes de que el volcán empezara a erupcionar, es quien lleva la acción. Su vida ha sido marcada directamente por la actividad volcánica. Su casa está ubicada en Cotaló, población emplazada en las faldas del volcán siendo la más afectada.

[2] "To be touched is, of course, to undergo something that comes from the outside, so I am, quite fundamentally, occasioned by what is outside of me, which I undergo, and this undergoing designates a certain passivity, but not one that is understood as the opposite of 'activity'. To undergo this touch means that there must be a certain openness to the outside that postpones the plausibility of any claim to self-identity". (Merleau-Ponty, Galen, Johnson y Smith, 1993).



Edgar Vega

[1] Esto es, que lo abyecto no es lo que está afuera sino lo expulsado, lo eyectado y eyectable, lo que, así, rodea a la forma dándole sentido pero a la vez amenazándola, en un doble movimiento que impide al significante ser lo matérico, pero que al nombrarlo le da existencia en la palabra. En su obra *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva desarrolla estas determinantes de lo abyecto en relación con el cuerpo, su corruptibilidad y la muerte.

BIBLIOGRAFÍA:

Edgar Vega

Appadurai, A. (2015). *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Caws, M. A. (2011). *Surrealism*. Londres: Phaidon.
Didi-Huberman, G. (2005). *Venus Rajada*. Madrid: Editorial Losada.
Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines del siglo*. Madrid: Akal.
Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
Osborne, P. (2002). *Conceptual Art*. Londres: Phaidon.



Transmestizx // Daniela Moreno Wray

TRANSMESTIZX // Daniela Moreno Wray

Ahora me descubro envuelto por el otro,
como dos círculos casi concéntricos que no se distinguen más que
por un ligero y misterioso desencaje[1].

Garcés, 2013, p. 133



Traje Transmestizx
Daniela Moreno Wray
Foto: Mateo Barriga, 2016

¿Cuántas memorias divergentes conviven en estas tierras? En Cayambe en el territorio enmarcado por 4 montañas: La Kayambi, Pambamarca, Fuyafuya y Kusin, busco memorias de relaciones interculturales, de desencuentros y encuentros, de contradicciones, de luchas, opresión y resistencias.

Soy descendiente de una familia terrateniente en Cayambe, por parte de madre, y de una familia de Cotacahi que migró a la capital, por parte de padre. Estos dos orígenes distintos me traen preguntas semejantes: ¿cómo el mestizaje se ha relacionado históricamente con la diversidad de pueblos y nacionalidades del Ecuador? y ¿cómo ha sido tratada esta diferencia en la conformación del Estado? ¿Cómo construirme a mí mismx más allá de la carga histórica del mestizaje?

En épocas anteriores a la conquista española, durante 17 años, los Caranquis Kayambis resistieron al imperio Inca. Poco después llegaron los españoles y se encontraron con un pueblo debilitado y mermado por la guerra. En el dominio español, las mitas y encomiendas[1] son combatidas por distintos modos de resistencia: suicidios, rebeliones, y por la continuidad en la transferencia de sus saberes culturales.

Las tierras fueron acumuladas y heredadas por parte de la colonia a los criollos, a la Iglesia, y a algunas familias indígenas de poder que tranzaron alianzas con este nuevo régimen. Ya en la República, como resultado de la Revolución Liberal, la Iglesia terrateniente dio paso al Estado terrateniente, al pasar las haciendas de la Iglesia a ser propiedad del Estado, fortaleciendo al sistema de hacienda tradicional, sin concertaje[2] pero conservando todas las relaciones de servidumbre.

Cangahua, Cosecha. Años 30. Foto: Archivo familiar.



Concentraciones indígenas en Cayambe, final de los 60. Foto: Edwin Navarrete.



Cayambe fue el lugar donde se afirmó el movimiento indígena a partir de 1926 y que condujo a la creación de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), en mayo de 1944. También ahí se inició la transformación capitalista de la hacienda tradicional, donde se desarrolló la industria láctea y ahora es una zona florícola, uno de los mayores productores de rosas del mundo. Hoy, Cayambe tiene por primera vez en su historia un alcalde indígena Kayambi, Guillermo Churuchumbi.

Yo no viví ese sistema de haciendas semifeudal, colonial, de relaciones de poder opresivas, pero su presencia todavía se siente en este lugar y en las relaciones entre pueblos.

Reconocer desde dónde hablo y la diversidad de memorias que me atraviesan, me lleva a pensar en la ideología que el poder le ha dado al mestizaje. ¿Qué ha significado para la supervivencia de pueblos y nacionalidades indígenas, negros, mulatos, mujeres y naturaleza, la política de mestización implantada a lo largo de nuestra historia como negación del otro?, ¿cómo ésta rige, norma y legitima las maneras de pensar, ser y percibir al otro?

Juan León Mera (siglo XIX), escritor del himno nacional del Ecuador, que se continúa cantando hasta el momento, da cuenta de esta ideología que continúa vigente en mayor o menor medida en el país:

> Lo que por estas tierras vivirá más que las razas puras europea y americana, son la lengua y costumbres extranjeras. El elemento español tiene que preponderar en su mezcla con el indígena, y acabará por absorberlo del todo: así tiene que ser naturalmente, puesto que éste vale mucho menos que el otro; y así conviene que sea, y así viene siéndolo desde el tiempo de la conquista y sobre todo desde la Independencia. El triunfo absoluto de nuestra lengua y nuestras costumbres es ya un hecho bajo cierto aspecto. El quichua no solamente va adulterándose, sino desapareciendo. (Mera, J.L, 2001, p. 57)[4]

A lo largo de la historia capitalista del país, este pensamiento blanco-mestizo, patriarcal, hegemónico ha colonizado a la población y a la naturaleza; imponiendo la noción de un mundo único, regido por el binarismo naturaleza/sociedad, negando las relaciones complementarias recíprocas con la Allpa Mama, Pachamama, Madre Tierra u otras posibilidades de relación que eran practicadas en estas tierras. Este sistema ha instrumentalizado a la naturaleza y a lo no-blanco en función de los fines productivos del capital.

A pesar de que ha habido varios momentos en los que se han evidenciado las formas de dominación y se ha visto la necesidad de "incorporar" en el Estado a la pluralidad de la sociedad; no se pudieron superar las relaciones racistas, paternalistas y visiones del otro "folclorizadas" y "naturalizadas", como sucedió en la Revolución Liberal y el indigenismo[5].

Como resistencia a las políticas de mestización, desde los pueblos indígenas de Cayambe, impulsados por Dolores Cacuango, junto a María Luisa Gómez de la Torre y Nela Martinez, en 1941 se crean las primeras escuelas clandestinas bilingües de indígenas para indígenas, en Olmedo, valorando su idioma como contenedor de su cultura y su ser como pueblos. Funcionaron durante 18 años, hasta que en la dictadura militar de los años setenta fueron clausuradas destruidas. Estas representan, para mí, las primeras relaciones interculturales en las que el enriquecimiento mutuo era un acto consciente. Fue hasta 1991 cuando, por fin, se legalizan las escuelas bilingües en el país.

1. *Escuela clandestina bilingüe,* finales de los 60. *Cayambe - Olmedo - Comunidad San Pabluurcu.* Nela Martinez, Dolores Cacuango, María Luisa Gómez de la Torre, Luis Catucuamba, entre otros. Foto: Archivo Martínez Meriguet.

2. *Cayambe,* años 50. Foto: Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

1



2



En esta historia de mujeres y generaciones, mi mamá rompió con esa herencia de relaciones terratenientes en mi familia. A ella le tocó esa pelea. Juntó sus sueños con los de sus compañerxs indígenas, luchando por la Reforma Agraria y la unidad en la diversidad del país. Con esos distintos orígenes, busco mi lugar en esta historia.

INTI RAYMI, EL SOLSTICIO DE VERANO DEL 90. La resistencia del movimiento indígena se iba consolidando. Sus críticas y propuestas se exponen en el levantamiento de 1990, poniendo al descubierto otras maneras de organización, planteando no sólo un cambio en la acumulación de la riqueza y los medios de producción, sino en el Estado mismo se busca que se reconozca la diversidad del país. Con este levantamiento indígena, se evidencia una manera distinta de entender el Estado desde el reconocimiento de las múltiples maneras de ver y entender el espacio organizativo, social y cultural[6]. Surge una propuesta descolonizadora de un país plurinacional e intercultural, ahora incorporada a la reciente constitución de Montecristi generada a partir de un proceso participativo en el 2008[7]. , yo soy unx más de tantxs hijxs de ese levantamiento, y este solsticio es uno de los ejes centrales de *transmestizx*.

La plurinacionalidad va de la mano de la interculturalidad como un elemento básico para cambiar las formas de relación coloniales y lograr relaciones equitativas, de enriquecimiento mutuo de las distintas maneras de ser como pueblos, pero también las distintas maneras de pensar, actuar y vivir desde las singularidades. De esta manera, la interculturalidad es fundamental para impulsar la generación de un Estado distinto, que se base en el encuentro y no en la negación.

Pero, ¿qué es interculturalidad, más allá de una palabra que debes usar para cualquier proyecto o programa de gobierno que surge? ¿Cómo se construye en lo cotidiano? Además, ¿cómo estas relaciones se pueden expandir con otros seres, con otros aspectos de construcción de identidades, nuevas interculturalidades? Los pueblos y nacionalidades indígenas se refieren a estos cambios como indicativos de un *pachakutik*, un cambio de ciclo. En este proyecto invocamos al *pachakutik* de la interculturalidad y del transmestizaje.

Stills del video de la CONAIE sobre el levantamiento indigena del 90.





LO *TRANS* COMO POSIBILIDAD

> [...] puntos de vista que se enredan para formar diseños inesperados y abiertos, alianzas parciales y contingentes alejadas de las ansias de universalización y homogeneización. Estas son herramientas de la Casa del Amo. La parcialidad y la heterogeneidad no son lujos de la postmodernidad, sino condiciones de supervivencia para quienes conocen los peligros que encarna el liderazgo y las miserias del pensamiento único. (Torres. H, 2014, p. 239)

Trans representa la posibilidad de transgresión, erosionando las certezas, haciendo flexibles las estructuras fijas, abriendo la posibilidad de cambiar el lugar asignado. Pensando, como una referencia, en cómo el feminismo se ha transformado y enriquecido, adentrándose en esta posibilidad que propone lo *trans*, dando espacio a discusiones que cuestionan la misma categoría de mujer, y pensando a su vez en una construcción política de ella; ampliando su comprensión sobre cómo los sistemas de dominación afectan directamente a otros individuos o grupos más allá de las bio-mujeres.

Estas experiencias y posibilidades de transgredir modelos de pensamiento homogeneizantes son las que me hacen pensar en lo *trans* como elemento potenciador para repensar el mestizaje. Traspasar las barreras del mestizaje cultural para transformarse con el contacto, la interrelación, y la experiencia del otrx. En lugar de pensar en el mestizaje como algo que no es "ni chicha ni limonada", o un intento imposible de devenir blanco; reflexionar en lo que provoca la separación y la oposición de grupos diferentes que nos constituyen, en un devenir que es chicha y limonada a la vez.

Siguiendo mi intuición, inicio este camino de construcción del sentido de transmestizaje. Mi intención no es reproducir ideas de hibridación ni modelos de asimilación del otrx. Planteo una relación con el otrx desde los bordes de la diferencia, reconociendo las singularidades, las particularidades de los pueblos y de cada unx, y propongo pensar las maneras de cómo coser estos bordes en la yuxtaposición de capas de memorias enfrentadas que se van marcando, las unas y las otras, generando realidades mixtas.

Sigo los hilos que llevan al encuentro con lxs otrxs. El espacio entre mi cuerpo y el cuerpo de lxs otrxs, entre lo visible e invisible, entre movimiento e inmovilidad, entre sonido y silencio. Ese quiebre, ese punto de unión y separación.

Tomo al arte como un espacio de experimentación desde el cual crear nuevas subjetividades e imaginarios, como un laboratorio para pensarse a unx mismx en diálogo con la historia e invitando a proyecciones futuras.

La obra *Transmestizx* es un híbrido entre cine documental expandido, instalación y performance. Una topografía de la memoria de la tierra, atravesada por los cuerpos de lxs visitantes, que con su caminar hacen emerger algunas de las memorias que están sembradas en este territorio. Una construcción narrativa de constelaciones de imágenes estáticas y en movimiento que tiene como base y figura la temporalidad propia de la cosmovisión andina en la que conviven diferentes tiempos.

El concepto de *Pacha*, que es el mundo conformado por el espacio mítico y por el espacio y el tiempo, atraviesa la obra. Compuesto por distintos planos que se complementan; el mundo de arriba Hanan Pacha, el mundo del medio Kay Pacha y el mundo de abajo Uku Pacha; y Pacha, espacio tiempo, por el presente que está englobado por el pasado y el futuro, con el pasado delante y el futuro detrás. Este tiempo es también cíclico y simétrico, puntuado por momentos de reequilibrio o cambio de época, conocido como Pachakutik. Es esta transformación, el Pachakutik de la interculturalidad o transculturalidad, lo que invoca esta obra.

De esta forma, busco otra manera de poner en escena lo real, confrontando memorias en el espacio, reuniendo distintas voces para evocar distintos entendimientos de la situación actual en relación con nuestro pasado y sus divergentes interpretaciones.

Indago en los vestigios visuales de las memorias que están latentes en estas tierras de Cayambe: archivos de mi familia en las haciendas, de levantamientos y organización indígena, de reformas agrarias, de relaciones interculturales que trascendieron la lógica de opresor-oprimido como la de Dolores Cacuango, María Luisa Gómez de la Torre y Nela Martínez que son para mí una semilla. En mi búsqueda en los archivos como el archivo Martínez Meriguet, Blomberg, del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, entre otros, de estas memorias divergentes que conviven en un mismo espacio y que se yuxtaponen a manera de encuentros y desencuentros, encontré historias de robos de documentación, desapariciones, archivos perdidos en los sótanos que por algún infortunio se inundaron y terminaron en la basura. Memoria escurridiza, extinguida sin voces vivas de transmisión.

El paisaje aparece como contenedor de memoria y testimonio de los sistemas de producción y relaciones sociales. El uso de archivos históricos, fotografías y video contemporáneos del paisaje permite explorar los usos productivos del territorio y las relaciones de poder, desde un sistema precapitalista de hacienda a empresas capitalistas, del trigo al ganado y las actuales empresas florícolas.

En *Transmestizx*, la interactividad surge de mi necesidad de implicar al visitante, interpelando al cuerpo, dando la posibilidad de que este se involucre para develar o no las relaciones y yuxtaposición de los paisajes, los rostros y las voces, el baile transmestizo. Estas imágenes poéticas quieren provocar sensaciones subjetivas que mezclan las convivencias de vidas no vividas, de generaciones y de tiempos. En esta medida la interactividad se alinea con la interculturalidad, porque plantea una relación directa, profunda en su implicación y en su principio de tocar y dejarse tocar.

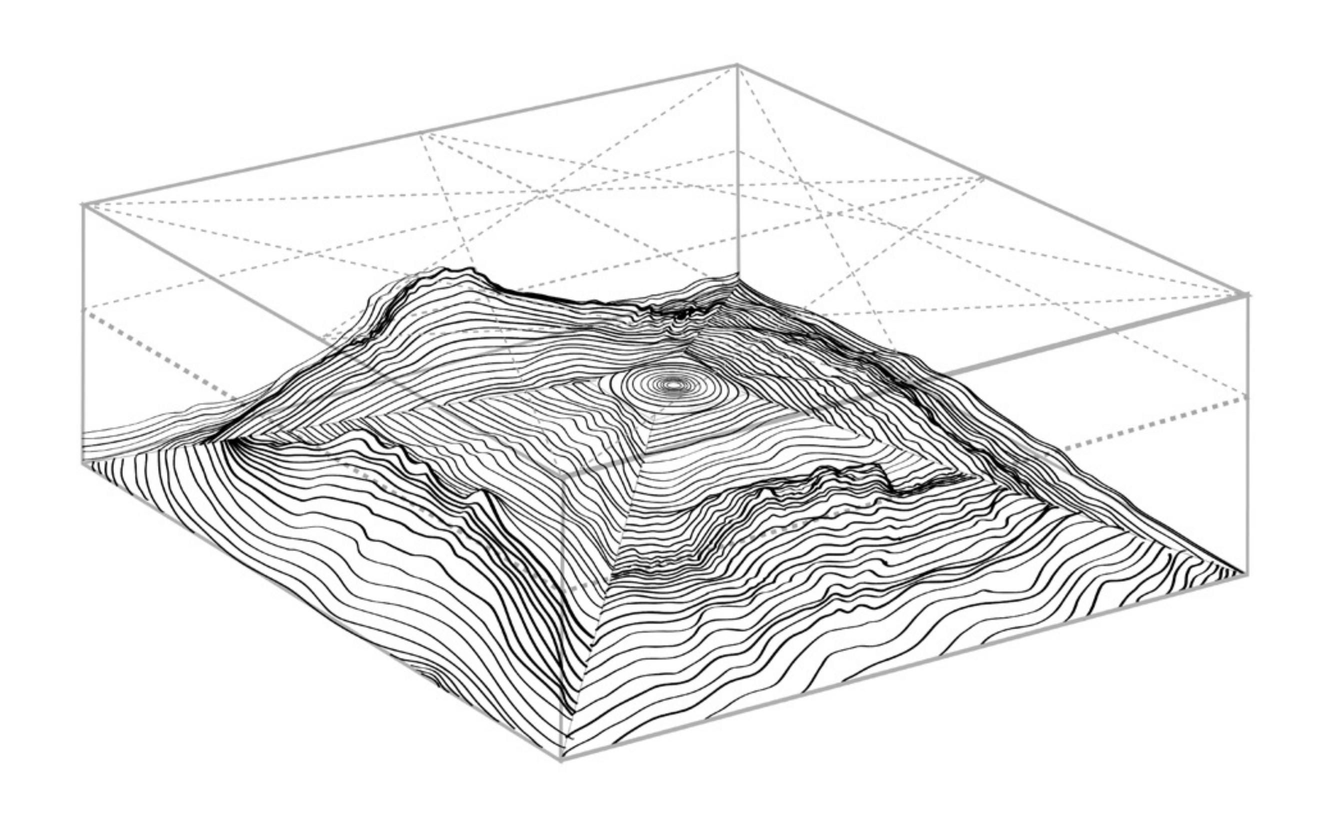
La obra está constituida por dos elementos: 1. Dispositivo interactivo, una instalación que responde a una búsqueda personal, que mezcla la primera persona con las otras voces, en la cual el/la visitante con su caminar da sentido a las distintas combinaciones de materiales; 2. Video en 360 grados de un baile circular, que surge de una performance colectiva, que a su vez emerge de procesos de co-pensamiento previos y de la residencia de creación intercultural.

EL DISPOSITIVO – INSTALACIÓN INTERACTIVA. Un espacio demarcado por cuatro proyecciones, dispuestas en los cuatro puntos cardinales, como las montañas que rodean el lugar desde donde hablo: la Cayambe, el Kusín, el Fuya Fuya y Pambamarca. Ahí, una cámara cenital detecta la presencia de lxs visitantes y, a partir del análisis de su movimiento en distintas zonas de la instalación, se activan las relaciones entre paisaje de territorio y cuerpos. El camino circular, construido por sensores de presión hechos a mano cubiertos por un tejido circular de totora tejido a mano en el mismo lugar de exposición, dispara las voces, testimonios de esta tierra.

Tomamos la decisión de trabajar con software libre y hardware de bajísimo costo, ya que, además de la precariedad que reina en nuestra cotidianidad, permite una artesanía de software, ensamblando diferentes idiomas de programación y herramientas para crear un transmestizaje electrónico. Otro de los elementos que guió esta elección fue el deseo de poder mostrar la instalación en cualquier parte, desde comunidades a museos de arte contemporáneo, con televisores o proyectores de alta gama.

Desde los inicios del cine, la necesidad de experimentación ha sido una constante, acompañadas de la creación de distintos dispositivos que encarnan esas búsquedas. Esta instalación también sigue ese camino, saliendo de la hegemonía de la industria del cine, para entrar en otro tipo de experimentación con la imagen y el sonido. A partir del software a medida y dispositivos tecnológicos accesibles, con la transferencia y el compartir de los conocimientos de un equipo interdisciplinario, fuimos construyendo un mecanismo de interactividad que permita otro tipo de tejidos de la historia y las posibilidades de presentes.

El estado inicial (y a donde siempre vuelve cuando no hay presencia de visitantes) de la instalación es el pajonal movido por el viento, como un lugar remoto donde todo permanece, los susurros de las voces emergen del viento, así como el testimonio de Dolores Cacuango tomado por Rolf Blomberg, en los años cuarenta, en su casa de San Pablo Urco, en Olmedo, Cayambe. De este lugar emerge esta voz aguda y urgente que habla de su lucha por la tierra. El viento sigue soplando, el círculo es caminado por lxs visitantes, como el tiempo que pasa, y la voz de Concha Quilumbaquín, hija de huasipungueros[8], cuenta nítidamente, con sus palabras, cómo "...la gente de Cangahua se hizo socialista y le hicieron correr a su tío abuelo Neptalí, que después de eso nos entregó los huasipungos en la hacienda de El Prado...". Imágenes cambian, yuxtaponiéndose como las memorias y Concha continúa, cuenta cómo mi tía abuela Judith no les dejó estudiar para que no se hicieran socialistas, porque ir a la escuela era sólo para escribir cartas a los wambras y por eso quedaron analfabetos. También se escucha la voz del primo de mis tías abuelas, Willito, que refleja la generación de ellas: "…no había antagonismo con los indios, eran muy humildes… las grandes producciones se debían a la cantidad de indios… los hijos de los indios ya no saben respetar a los patrones…". Mi mamá también habla y me cuenta cómo los puentes interculturales creaban referentes para construir en la diversidad y cómo en el levantamiento indígena de 1990 se evidenciaron distintos sentires e ideas de cómo construir un Estado plurinacional e intercultural que lxs represente. La paja vuelve a las pantallas y sigue siendo movida por el viento mientras las memorias se desvanecen.



Las 4 montañas. Dibujo digital, Franco Moscoso, 2016.

BAILE CIRCULAR – REFLEXIÓN COLECTIVA. Después de pensar a partir de mi propia historia tuve la necesidad de expandir la reflexión. Invité a varios artistas y académicos de distintos orígenes y pensamientos para hablar; a lo largo de cuatro espacios de copensamiento y una residencia de creación; sobre interculturalidad, la posibilidad de crear nuevos imaginarios a partir del proceso artístico, incorporar temas que puedan aportar en la reflexión como lo trans, lo queer, las artes de acción del cuerpo y los referentes de la resistencia de los pueblos indígenas. Nos juntamos en el MediaLab UIO y en el Espacio Libre de Arte Pachaqueer. Lxs invitadxs fueron Pao de la Vega, Falco, Christian León, Abeley Rodríguez, Colectivo de arte Sumak Ruray, Pachaqueer, Ariruma Kowii, y María Amelia Viteri, y lxs lxs artistas que acompañaron todo el proceso fueron: Falco, Lucía Romero, Pamela Suasti, Mateo Barriga, Andrea Moreno Wray, Coca y Mota, María Emilia Escudero, José Luis Macas, Manai Kowii, David Samaniego, Alegría Mateljan, Pedro Soler, Mauricio Proaño y Paula Proaño.

Después de todo lo discutido y pensado durante los espacios de copensamiento, nos juntamos para inventar desde la ficción seres transmestizxs interculturales, partiendo de la historia personal, las relaciones que nos atraviesan en conflicto, la flora, fauna e historia política y social de Cayambe. Al final todos los personajes nos juntamos en una performance, bailamos en círculo como en una fiesta de San Juan, un baile andino que sintetiza una cosmovisión espacio-temporal, en una invocación al pachakutik trans-futuro-interculturalista.

Esta invocación fue filmada en 360 grados, como un portal para transportarse a este mundo ficcionado, donde la invocación y su estética con las costuras visibles de los bordes del registro de las cámaras y el error digital, aparece como una fisura donde buscar nuestros mundos posibles, creados y soñados.

EL FUTURO SERÁ HECHO A MANO. La instalación *Transmestizx* es un experimento donde lo trans y la tecnología son herramientas para invocar interculturalidades desde las relaciones, desde el trabajo manual del software libre y del tejido vegetal, desde la memoria y contramemoria a los archivos vivos, atravesando cuerpos y voces, decodificando memorias implantadas y desafiando la historia hegemónica, pensando el nosotrxs diverso desde la memoria de la resistencia de los pueblos indígenas y construyendo posibilidades, co-creando la obra con el caminar de lxs visitantes.

Así en este caminar, en el diseño circular de la instalación que deja ver el rastro para ser vivido, zapateado, en el giro, en el ciclo, cambiando la dirección, adelante y atrás, yendo al pasado para poder ir al futuro, recolectando lo sembrado, haciendo que el mundo siga su ciclo y que después de la noche más larga el sol vuelva a salir como en el mismo solsticio de verano, el Inti Raymi.

1

2



3





4

1 y 2. Vista de la instalación, Centro de Arte Contemporáneo. Foto: Mateo Barriga, 2016.
3. Proceso de tejido para la muestra, Centro de Arte Contemporáneo. Foto: Mateo Barriga, 2016.
4. Captura de pantalla del vídeo en 360° del baile circular Transmestizx, 2016.

TRANSCINEMA, TEATRO DE MEMORIA E INTERCULTURALIDAD ESPECULATIVA // Pedro Soler

No se construye el presente
sin conocer el pasado,
la verdadera historia
es la que no nos han contado[1].

La obra *Transmestizx*, de Daniela Moreno Wray, es un dispositivo para pensar el mestizaje en Ecuador desde la plurinacionalidad y la interculturalidad, a través de las capas de memoria de Cayambe, entre historias, contradicciones y generaciones de mujeres, desde una concepción andina del tiempo en que el pasado y presente coexisten simultáneamente, en que la historia es cíclica y no lineal.

En 2014, Daniela Moreno Wray empezó a desarrollar el documental *El Elefante Dormido*[2]. Basado en una investigación de archivos de la familia y de los movimientos sociales, entrevistas con dirigentes indígenas y hacendados. El documental retrata su investigación del territorio, su cuestionamiento de los roles históricos y la posibilidad de nuevas construcciones, de nuevas relaciones entre pueblos. A medida que avanzaba se dio cuenta que necesitaba, además de una historia lineal y autoral, un dispositivo para co-pensar, con tiempos asincrónicos e involucrando a otrxs, y así generar un cinema del espacio en el que el caminar de los usuarios invocaría las diferentes capas de la historia; para, como dice Lucy Lippard, llamar de vuelta al ausente, ya sea la historia, el inconsciente o la forma, o la justicia social. (Lippard, 1983, p. 4)



El volcán Kusin o El Elefante Dormido. Foto: Daniela Moreno Wray, 2015.

El encuentro en 2014 con André Parente y Katia Maciel, artistas y teóricos históricos de lo que ellos denominan como "transcinema", con ocasión de su participación en el Diplomado de Documental de Creación de la Universidad del Valle en Cali, le ayudó a vislumbrar el dispositivo deseado y empezar a pensar en *Transmestizx*. Katia Maciel define el transcinema como:

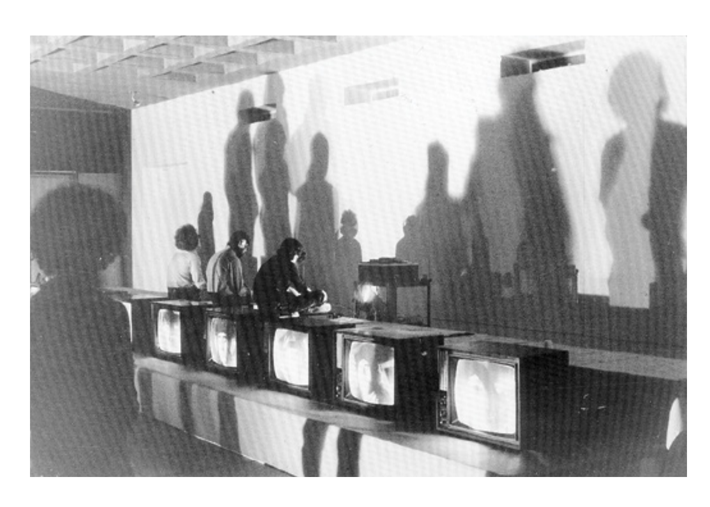
> Una construcción de espacio-tiempo cinematográfico en el cual la presencia del participador activa la trama a desarrollar. (...) El *participador* es parte constituyente de la experiencia propuesta, ya no más solo un espectador sino un sujeto interactivo que elige y navega la película de su composición hipertextual, en sus dimensiones multitemporales, multiespaciales y descentradas, conectando una red de fragmentos de imágenes y sonidos y multiplicando los sentidos narrativos. (Maciel, 2007, p.14)

El término "participador" es un invento de Helio Oiticica, para intentar nombrar la nueva relación entre obra y público que se concibe en su obra, la de Lygia Clark y en las de otros artistas de la época, creando piezas que sólo han tenido sentido cuando han sido llevadas, habitadas, o relacionadas de diversas maneras con el cuerpo.

> Con la meta de desmontar su posición privilegiada como autores y creadores, lxs artistas invitaron a los espectadores a devenir participantes en eventos artísticos, desde happenings a instalaciones de video. Las asociaciones liberadoras de interactividad con mutualidad y reciprocidad deben mucho a las artes presenciales y participativas de esta época. (Morse, 2003, p.17)

En 1968, muere Marcel Duchamp y el inventor Ralph Baer construye el prototipo de lo que poco más tarde será *Pong*, el primer videojuego comercial. En ese mismo año, la exposición *Cybernetic Serendipidty* –curada por Jasia Reichardt y generalmente considerada como la primera exposición de arte digital o electrónico– se estrena en Londres y Nueva York. De gira, esta exhibición se muestra en Washington, en 1969, con la inclusión de una pieza de un artista chileno residente en Estados Unidos, Juan Downey, quien exponía unas máquinas que detectaban la "energía invisible" del público y la convertían en música. A lo largo de los años setenta y ochenta, el trabajo pionero de Downey, que va desde el video a sus diseños, pasando por la revista *Radical Software*, sus sistemas interactivos con plantas, así como su trabajo con los indígenas Yanomami, siempre estuvo girando en torno a las relaciones y la construcción de nuevas ontologías, nuevas maneras de decir "nosotrxs".

> Gran parte de las esculturas electrónicas de Downey requerían de unos cuerpos que interactuaran con las obras para que estas generaran más vínculos y acciones relacionadas, enriqueciendo sus manifestaciones a través del tiempo. (Macchiavello, 2010, p.27)



Plato Now, Juan Downey.
Foto: Harry Shunk. 1973.
Cortesía Marilys Belt de Downey, NY.

En la publicación que acompañó la exposición se hace referencia a Ramon Llull y sus ruedas de la memoria. Este sistema tiene su origen en las técnicas mnemónicas de los oradores griegos y romanos: para recordar un discurso se creaba un espacio en la imaginación y luego se lo poblaba con imágenes que codificaban los puntos del discurso. A la hora de hablar, el orador caminaría en su imaginación por este espacio. En el siglo XIII, el catalán Ramon Llull revitalizó el método, para que no fuera utilizado sólo para recordar sino para indagar. Mediante la manipulación de ruedas concéntricas divididas en secciones, cada sección con un concepto o atributo, se generaban nuevas combinaciones para meditar. Los movimientos herméticos del Renacimiento se apropiaron de estas técnicas y encontraron en Giordano Bruno su investigador más esmerado. Quemado vivo por la iglesia católica en 1600, Bruno es el autor de una obra inmensa; sus ruedas de memoria son sumamente complejas, destinadas a despertar conocimientos y capacidades mágicas insospechadas, para indagar en los atributos de Dios y la naturaleza. Son computadoras, pero de lo desconocido.



Diagrama del Ars Magna de Ramon Llull,
Catalunya, S. XIII

En la década de 1990, Agnes Hegedus fue una de las pioneras en la creación de instalaciones interactivas. Hegedus estuvo fascinada por la capacidad de lo digital de relacionar imágenes y espacios, conocimiento incorporado y espacializado, y vio una conexión directa con los antiguos teatros de la memoria, proto-computadoras que combinaban imaginación e imágenes espacializados. Sus espacios interactivos, como *Handsight*, poblados con imágenes y conceptos, generan un conocimiento entrelazado y encarnado que provoca nuevas conexiones y relaciones. En otra instalación de 1997, creada en el área conocida como CAVE del InterCommunication Center (ICC), en Tokio, en la que participaron artistas como Bernd Linterman, Jeffrey Shaw y Leslie Stuck, cada visitante interpreta y configura el espacio audiovisual inmersivo, a través de la manipulación de un maniquí articulado, que alude a la forma anatómica como un dispositivo de navegación.



Vista de la instalación ConFIGURING the CAVE,
Tokio, 1997. Colección del NTT InterCommunication Center, Tokio, Japón.

La construcción de una máquina requiere de saberes técnicos –el ingeniero/filósofo de Llull– y la formación de un equipo multidisciplinario. El software libre y el hardware abierto, la ética de hacker y la expansión de Internet han cambiado profundamente el panorama de la creación interactiva desde la época de Downey o Hegedus, cuando la posibilidad de experimentar con sistemas interactivos era muy remota para la gran mayoría de artistas y sobre todo en los países del hemisferio sur. El acceso a tecnologías baratas y modificables mediante comunidades como Arduino, OpenFrameworks, Processing, Linux o Pure Data, nos dan una oportunidad de explorar estas máquinas para nosotrxs, para contar nuestras historias. Son estas herramientas, apropiadas ya por mujeres del sur[3], que están impulsando la emergencia de nuevas narrativas, herederas del impulso utópico hacia la fusión de artista, obra y participador.

Como las ruedas de Llull o Bruno, la inmersión de Hegedus y las esculturas de Downey, la instalación *Transmestizx* es un dispositivo para generar relaciones. El sentido no está en una sola trayectoria narrativa sino en la relación que se forma entre ellos y en los caminos que traza cada participador. El territorio de Cayambe se vuelve un crisol, un microcosmos –un "lieu de mémoire", en palabras de Pierre Nora– que permite penetrar y ensamblar las capas de memorias diversas. Nora subraya la diferencia entre memoria –viva y en constante evolución– e historia, muerte y validez universal. La obra de Daniela pone en el mismo espacio a la hacendada Natalia Jarrín y la dirigente indígena Dolores Cacuango, procesiones de católicos y bailes de las comunidades, flores y trigo; el territorio se vuelve laboratorio de sentido para buscar la memoria detrás de la historia.



1



2

1. *Natalia Jarrín,* Roma, 1950. Archivo Daniela Moreno Wray.

2. *Dolores Cacuango,* Cayambe, 1969. Foto: Rolf Blomberg. Cortesía Archivo Blomberg.

Si la instalación interactiva es la apertura al colectivo de un proceso solitario de indagación, mediante la creación de una máquina para pensar las relaciones conjuntamente; el segundo elemento de la instalación, el video en 360° para casco de realidad virtual (VR, por sus siglas en inglés), toma el sentido inverso, fruto de un proceso colectivo que se experimenta en inmersión solitaria. La pieza surge de una residencia de creación colectiva celebrada en Upayakuwasi, Cayambe, donde Daniela juntó a 15 artistas para crear personajes transmestizxs y realizar un baile circular. La residencia fue preparada durante una serie de encuentros anteriores que la artista llama "espacios de co-pensamiento", en los que se interpela al arte, al pensamiento *queer* y postcolonial para indagar en el transmestizaje y la interculturalidad.

El primer casco de VR fue inventado por Ivan Sutherland en 1968, pero fue a principios de los noventas, en California, cuando Jaron Lanier popularizó el icónico casco que aísla al usuario del mundo exterior para una inmersión completa en una realidad virtual. 25 años después, la tecnología del teléfono móvil ha convertido a este formato en el nuevo El Dorado de los gigantes de Internet. A diferencia de la instalación, en que el participador camina por el círculo, indagando y combinando memorias en un espacio compartido con otros cuerpos; en el vídeo en 360°, el usuario está decorporalizado y se encuentra transportado al centro de un círculo de personajes bailando bajo el inmenso cielo de Cayambe. Es un transmestizaje de ciencia-ficción, en el que la centralidad de la memoria social se ha desplazado hacia un ensamblaje de interculturalidad especulativa. En este baile circular, rito y ceremonia ancestro-futurista, volvemos a pisar los mismos paisajes, el mismo territorio-laboratorio, que hemos caminado en la instalación.



Sistema EyePhone, VPL Research, San Francisco, 1989.
Cortesía VPL Research, SF.

Como dos triángulos que se penetran el uno al otro, el pasado y el futuro, los dos dispositivos inmersivos propuestos por Daniela, herederos de la historia del arte interactivo y de la necesidad para construir dispositivos de creación de sentido, son ensamblajes con función indagatoria y generativa. El hackeo como método de deconstrucción y construcción de máquinas, conceptos e identidades. Tecnologías y genealogías que se articulan desde el sur, desde las mujeres, desde un lugar de memoria donde está en juego la articulación y revelación de las historias que no nos contaron.

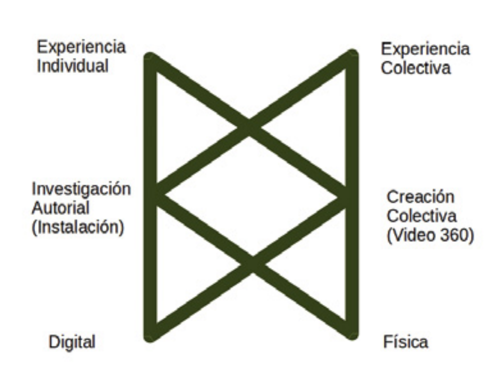


Diagrama Procesos Transmestizx, Pedro Soler, 2016.

NOTAS:

Daniela Moreno Wray

[1] Merleau-Ponty, M. “La percepción del otro y el diálogo”. *Prosa del mundo*.

[2] Las encomiendas se trataban de concesiones de trabajo y tributo indígena otorgado por la Corona Española como una recompensa a los conquistadores por su labor en América. Los indígenas debían trabajar en las tierras del encomendero y, a cambio, el encomendero debía encargarse de convertir al indio al catolicismo y cuidarlo. “Las encomiendas habrían de desaparecer, generalmente después de dos generaciones, pero constituyeron la base de los sistemas de tenencia de tierra en el Ecuador hasta la aprobación de la reforma agraria en 1964”. (Becker, M. y Tutillo, S. (2009). *Historia agraria y social de Cayambe.* Quito: Abya Yala, p. 47).

[3] “Es el peonaje en su forma más aguda y vergonzosa; se inicia con el anticipo, la habilitación o enganche que el hacendado concede al indio y con el cual quede vendido por vida, pues ni podrá pagar jamás, ni siquiera se desea que pague. Por otra parte, la Ley que estuvo en vigencia hasta 1918 establecía la prisión por deudas, poniendo de esta suerte en manos del gamonal una cadena con la que podría atar irremisiblemente sus siervos”. (Sáenz, M. (1993). *Sobre el indio ecuatoriano y su incorporación al medio nacional.* México).

[4] Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época.* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala.

[5] “Definitivamente, para el indigenismo, el indígena seguía siendo más un objeto de aculturación que un sujeto con el cual contar o hacia el cual orientar el desarrollo y la afirmación identitaria del Ecuador”. (Almeida, 2003, p.96).

[6] Conversación con Natalia Wray, Cayambe 2015.

[7] A pesar de estas posibilidades y de la fuerza de cambio en nuestro tiempo, también se repite el mismo patrón de pensamiento que en la Independencia. En el artículo de opinión de Fabián Corral, titulado “Lo étnico contra lo ético”, escribe: “La afirmación irracional de las “culturas”, la imposición política del vago concepto de “pueblos” y sus derechos y la reivindicación de prácticas de todo tipo en nombre de la identidad, están enfrentando a la naturaleza del hombre fuente de su dignidad– con la “tiranía del antiguo”. Están devaluando el concepto de persona en beneficio de la inhumanidad escondida en la adoración a fetiches tribales. Prácticas crueles y castigos denigrantes se justifican y toleran en nombre de la identidad [...] cuyas raíces autóctonas son dudosas por el origen mestizo de las sociedades. [...] ¿Puede la condición humana limitarse para conservar identidades, preservar prácticas viejas y transformar la nostalgia de la edad de oro en el factor esencia de la sociedad? ¿Es legítimo que la antropología condene al atraso a la comunidad? El hecho es que una especie de ideología tribal y retrógrada, que mira hacia el pasado y condena el futuro, domina ahora el mundo” (Corral, F., 21 de abril de 2008, *El Comercio*).

[8] “El indígena (un concierto, a veces llamado un peón concierto y más tarde conocido como huasipunguero) trabajaba para el hacendado a cambio de un salario y una pequeña parcela de terreno para producir alimentos para su familia. Los indígenas recibían también el derecho a disponer en la hacienda de agua, leña y pasto para sus animales”. Becker, M. y Tutillo, S. (2009) *Historia agraria y social de Cayambe.* Quito: Abya Yala, p. 50).

Pedro Soler

[1] Canto escuchado en una manifestación en Quito, en 2015, al conmemorarse 25 años del levantamiento indígena de 1990.

[2] El documental, ganador de un fondo para desarrollo del Consejo Nacional de Cine, en 2014, sigue en proceso.

[3] Artistas como, entre muchas otras, Amor Muñoz, Leslie García, Paula Pin, Constanza Pina, Marcela Arnas, Tania Candiani, Paula Gaetano, Alba G. Corral, Quimera Rosa, Klau Kinki, Lucia Egaña y la misma autora de Transmestizx.

BIBLIOGRAFÍA:

Daniela Moreno Wray

Almeida Vinueza, J. (2003). *Identidades en el Ecuador. Un Balance Antropológico*. Quito: FLACSO.
Becker, M. y Tutillo, S. (2009). *Historia agraria y social de Cayambe*. Quito: Abya Yala.
Corral, F. (21 de abril de 2008). "Lo étnico contra lo ético" en *El Comercio*, Quito.
Garcés, M. (2013). *Un Mundo Común*. Barcelona: Editorial Bellaterra.
Maciel, K. (2009). *Transcinemas*. Río de Janeiro: Contracapa.
Merleau-Ponty, M. (1971). "La percepción del otro y el diálogo". *Prosa del mundo*. Madrid: Taurus.
Sáenz, M. (1993). *Sobre el indio ecuatoriano y su incorporación al medio nacional*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.
Solá, M. y Urko, E. (Comp.). (2013). *Transfeminismos Epistemes, fricciones y flujos.* Tafalla: Txalaparta.
Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Abya Yala.

Fuentes orales:
Natalia Wray, Pedro Soler, X. Andrade, Cesar Pilataxi, José Almeida, Luis Catucuamba, Leonardo Paredes, Andrea Moreno Wray, Concha Quilumbaquin, Cayambe y Quito, marzo-septiembre 2015.

Archivos
Archivo Martínez Meriguet, Archivo Blomberg, Sveriges Television (SVT), Suecia, Archivo del Ministerio de Cultura y, Patrimonio de Ecuador, Archivo familiar, CONAIE, Pocho Álvarez, Edwin Navarrete, Mario Mullo.

Créditos Audiovisuales:
Diseño de sonido: Mauricio Proaño. **Registro sonoro:** Daniela Moreno Wray. **Música:** Mauricio Proaño. **Programación:** OpenFrameworks - Ángela Gabereau; Python - Felipe Moreno Wray / Acid Rain; Pure Data - Pedro Soler. **Material audiovisual y registro 360:** Mateo Barriga, Daniela Moreno Wray. **Postproducción del 360:** Felipe Moreno Wray - Acid Rain. **Realización de sensores de presión:** Nadia Carrillo, Andy Rodríguez, Daniela Moreno Wray. **Diseño gráfico:** Franco Moscoso, Daniela Moreno Wray. **Edición y corrección de textos de la residencia:** Andrea Moreno Wray. **Traducción al kichwa:** Virginia de la Torre Yamberla. **Residencia para el desarrollo de *Transmestizx*:** Media Lab UIO / CIESPAL. **Residencia de creación intercultural Transmestizx:** Upayakuwasi / La Divina Papaya. **Registro fotográfico**: Mateo Barriga / Estudio Morrón. **Invitadxs espacios de co-pensamiento:** Falco, Ariruma Kowii, Christian León, Francia Moreno, PachaQueer, Albeley Rodríguez, Paola de la Vega, María Amelia Viteri, Colectivo de arte Sumak Ruray (voceros: José Luis Macas y Manai Kowii) **Apoyos:** La Divina Papaya, Acid Rain Media Lab, Media Lab UIO**,** Archivo Blomberg, Televisión Sueca**,** Estudio Morrón**,** Upayakuwasi.

Pedro Soler

Duchamp, M. (1957). *The Creative Act* (Conferencia en Houston, Texas, abril de 1957) Art News 56, n°4, verano de 1957. Reproducido en Duchamp, M. (1987) *Le processus créatif*, Paris, L'Échoppe.
Lippard, L. (1983). *Overlay*. New York: Pantheon Books.
Macchiavello, C. (2010). Vento Caldo: El cuerpo en las esculturas electrónicas de Juan Downey. *El Ojo Pensante*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica.
Maciel, K. (Ed.). (2007). *Transcinema*. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
Morse, M. (2003). The Poetics of Interactivity. *Women, Art and Technology*. Cambridge, MIT Press.
Naranjo, R. y Briceño, V. (1986). Entrevista a Juan Downey. Recuperado de:
http://www.umatic.cl/images/pdf-festival6/ENTREVISTAJUANDOWNEY.pdf
Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations. En *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. (26), p. 7-24. Consultado el 15.08.16 en: www.timeandspace.lviv.ua/files/session/Nora_105.pdf
Reichardt, J. (Ed.). (1968). *Cybernetic Serendipidity. The computer and the arts.* Studio International. Recuperado de: https://monoskop.org/images/2/25/Reichardt_Jasia_ed_Cybernetic_Serendipidity_The_Computer_and_the_Arts.pdf

La minga de la memoria del teatro quiteño: 1970-2010 //
Adela De Labastida



ENTRE LA PERFORMANCE Y EL GRUPO DE FOCAS (EL GRUPO FOCAL) //

Adela De Labastida C.

Entre lo colectivo y lo individual

Entre el fin y el principio

Entre el individuo y la institución

Entre la historia y la memoria

Entre la idea y el nombre

Entre lo superficial y lo profundo

Entre lo vivo y lo no-vivo

Entre la oralidad y la escritura

Entre los documentos y las anécdotas

Entre la razón y la emoción

Entre uno mismo y el personaje

Entre el teatro y la performance

Entre la re-producción y la reproducción

Entre el lápiz y el teclado

Entre el banquete y la pambamesa

Entre el oído y el ojo

Entre el escenario y el museo

Entre la creación y el museo

Entre la memoria y la muerte

Entre

La Minga de la Memoria del teatro quiteño: 1970-2010

El proyecto *La minga de la memoria del teatro quiteño: 1970-2010* tuvo como objetivo fundamental implementar una propuesta metodológica de restitución de la memoria colectiva de los procesos desarrollados por los hacedores del teatro quiteño durante el período señalado. Esta metodología partió del arte escénico contemporáneo: la performance, utilizada para el efecto por sus características de arte vivo –performance de ensayo y reciclaje–, con el afán de que sea una metodología de investigación para la restitución del recuerdo y la construcción de memoria e historia. Fueron cuatro performances que, a modo de banquete, juntaron a artistas para comer, beber y recordar.

BITÁCORA[1]

En la escena, luz cenital y una cornisa a tres metros del suelo que simula la boca de un gran pozo. Tras gran esfuerzo, ella aparece jadeante y se entiende que ha escalado el muro hasta la cornisa. Habla sola y a veces cae en profunda meditación…

Algunos de nosotros hemos emprendido búsquedas propias. Otras y otros nos han antecedido en el esfuerzo por encontrar una voz, una palabra, una expresión. Creo que estamos en esa necesidad. Indagar sobre aquello que es desconocido de nosotros mismos o aquello que es obvio, que está sobrentendido. Incluso, hay asuntos que parecen conocidos y por eso se toman como superficiales pero que en realidad, vistos bien, o sea experimentados, resultan complejos y profundos. Uno de ellos es la memoria; otro, lo colectivo; otro, las relaciones afectivas; los sentimientos y emociones, la intuición.

Estas nociones nos remiten a lo vivo, subjetivo e intersubjetivo; en cambio, otras como la política, la institución o la historia nos causan algún escozor… ¿Cómo lograr que el sentido que le damos a La Minga de la Memoria se torne en un sentido para otros? Así aparece el *ente normalizador*[2]*:*

> *ENTE: Si quieres que te entiendan los marcianos, tienes que hablar en marciano.*
>
> *PROYECTO: Sí… Hay algunos marcianos pero no son muchos… Queremos que nos entiendan todos… o al menos que nos escuchen.*
>
> *ENTE: Yo puedo decir cuándo te entienden y cuándo no…*

•

Aprendí que lo que hacen los filósofos contemporáneos, con sus reflexiones, es tratar de poner luz sobre aquello que está oscurecido por el velo de lo “normal”, de lo obvio. Entonces, al mirar hacia el comienzo de *La Minga* y volver sobre mis pies, siento que este proyecto nos ha acercado al aspecto filosófico del teatro, porque, visto de cerca, tratamos de dar luz, como en el escenario, a un detalle desapercibido para muchos: tenemos una raíz común… A todos los invitados les brillan los ojos cuando hablan de cómo se enamoraron del teatro y cómo a pesar de los pesares siguen ahí:

> *SUSANA NICOLALDE: Creo que fue la Diana Borja que me dijo: “El teatro es el único amante fiel”… porque los otros se van.* (Performance IV)

Todos tenemos memoria, pero algunos ya no viven para contarla. Es evidente que somos un sector social minoritario y carente, como también está sobrentendido que todos tenemos afectos y desafectos, emociones… es obvio. Lo que es menos obvio es que el lenguaje nos hable o que el teatro nos habite.

> *CHRISTOPH BAUMAN: Es increíble cómo sigue siendo cierto que vivimos para el teatro.* (Performance III)

La historia escrita nos da datos más o menos precisos, obtenidos de documentos más o menos creíbles (siempre cabe entre nosotros la duda sobre la verdad, sobre lo real). La memoria, en cambio, es veleidosa, coquetea con todos y todas, se aroma de todos los olores, se mezcla entre las apetencias y se confunde; como nuestra ensalada de frutas. (Qué dulce fue verles a todos haciendo su mejor esfuerzo para partir una frutilla en cuatro partes… Se sentía como en las grandes mingas de la familia que se reúne para hacer las guaguas de pan o la fanesca). (Suspiros). No es segura, ni estable, ni firme; es riesgosa. No es un platillo "gourmet", pero la ensalada de frutas resultó la mejor forma del símbolo. Habíamos pensado en un zapallo, también en una construcción con materiales diversos, pero las construcciones tienden a permanecer (crítica al constructivismo). En cambio, el zapallo o las frutas se pierden pronto, se degradan... La búsqueda de los materiales que reflejen nuestra composición heterogénea y efímera parecía truncarse hasta que surgió del Iván Chávez la genial idea: "la ensalada de frutas" y no sólo eso sino que –lo que también abona a nuestro proceso– la idea surgió en una reunión de trabajo, entre diálogo, café y empanadas.

> *COMPAÑERO: ¿Pero no era recuperar la historia lo que queríamos?*
>
> *YO: Sí y no. ¿Qué diferencia hay entre leer un libro y conversar con tu abuelo? Cuando mi abuelo nos contaba sus historias, podíamos estar sentados a su lado la noche entera… era como un viaje lleno de aventuras.*

Esa diferencia es la que nos hace plantearnos que a los datos escritos por alguien les haría falta la emoción, que a los libros de historia les faltaría el aroma del café, el gusto del vino o el picante del ají, pero lo que en verdad les faltaría es esa combinación entre la palabra, el oído, los ojos, las manos, o sea el cuerpo. Porque lo que guardamos en la memoria es lo que seleccionamos de todo aquello que nos rodea y se relaciona de algún modo con nosotros. Luego, cuando "hacemos" memoria, volvemos a seleccionar y filtrar. (¡Memoria!… la muy vanidosa se ha emperifollado para salir de paseo. Lo más curioso es que ella usa un pintalabios rojo fuego y enormes aretes llamativos, porque palabra y oído son sus medios para "ser" entre unos y otros, son sus puentes. Doña Historia, en cambio, nunca cambia de traje y huele a naftalina; su cabello luce un moño que jamás suelta y unos espejuelos hacen que sus ojos parezcan de botón pequeño). A la historia le hace falta el cuerpo que le sobra a la memoria. A la historia le interesa normalizar, a la memoria en cambio le interesa vivir y al teatro también.

> *ALGUIEN: Pero si dices "arte vivo", ese es un enfoque contemporáneo que no incluye el teatro porque el teatro es representación.*
>
> *PROYECTO: Puede ser representación, pero es mucho más que eso… Construyes un personaje y le prestas tu cuerpo vivo.*
>
> *ALGUIEN: Pero representas con tu cuerpo vivo… diferente de ser tú en el escenario, de presentarte tú, tal cual…*

•

Es lo mismo que siento al tratar de volver a escribir con lápiz en vez de hacerlo en un teclado. Manejar las herramientas para que se exprese el pensamiento. De ambas formas es posible, sólo que las "nuevas" herramientas te ofrecen nuevas posibilidades. Como la *performance*…

¿Hacía falta enfatizar en la invitación que haríamos una performance? Quizá sí, quizá no... Tal vez más de uno hubiera preferido no participar, por temor a lo nuevo, aunque sólo sea "vanguardismo", re-significado como herramienta investigativa, por desconfianza, por prejuicio. Sin embargo, fue posible la participación porque más allá de la herramienta, está la necesidad que nos hace buscarla.

•

ELLA: ¡Qué elitistas! ¿Por qué no convocar a una pambamesa antes que a un banquete?

PROYECTO: Sí, pero nos llamamos "minga"… Eso ya te dice algo…

ELLA: ¡Por eso! A la minga le queda bien la pambamesa… cuestión de códigos.

PROYECTO: Admito que hay una necesidad de sentido… pero hay otra mayor. La búsqueda de ritualidad. El regreso al rito conocido aunque impuesto… La cultura mestiza…

•

Ahora tenemos menos certezas que antes cuando le confiabas todo al más allá y en algún momento "Dios dirá"… Hay una celebración apócrifa, el banquete, en el que se privilegia la sensorialidad, el gusto, el olfato, el placer del diálogo que fluye, la sensación de que el tiempo se detiene. Buscaba un ambiente adecuado para desvanecer las tensiones, para bajar la guardia y mirar todos hacia un mismo paisaje. A tiempo apareció Platón y su "Banquete".

ÉL: ¿Hablas en serio?, pero Platón es el padre del idealismo.

YO: Sí… Pero tal vez no sabías que a través de sus contertulios, celebraba y defendía la embriaguez…[3]

Funcionó: la risa lo demuestra; la gestualidad, las lágrimas, el discurso, lo comprueban. Además, a los teatristas nos gusta ser bien tratados; es lógico, nos lo merecemos…. ¿por qué no podemos hacerlo siempre?

DAVID TORRES: ...Lo único que pido, en estos 37 años de estar metido en este rollo, es quizás el mirarnos amorosamente entre todos. (Performance I)

•

ÉL: Ah, primero tienes que probar que el proyecto vale, en verdad.

PROYECTO: ¿Probar ante quién?... Porque casi todos los que fuimos parte de la Minga de la memoria quedamos contentos… ¿qué más prueba?

ÉL: Primero ante el museo, en un contexto de arte contemporáneo… ¿La Minga de la memoria del teatro quiteño, *es realmente arte? Y luego frente a la academia… ¿Es realmente una investigación?*

•

Las artes vivas son efímeras, evanescentes, y en eso radica su mayor valor. No buscan acumular objetos –aunque sean artísticos–. Tampoco buscan acumular conocimientos. Aunque la experiencia sea valorada sólo como un pasaje, es un pasaje por el cuerpo, que es su continente; entrar y salir de él, habitar otros cuerpos, otros mundos, mudar y mutar es su naturaleza. Igual que la memoria… Difícil habitar el museo.

Cuerpo, memoria, arte vivo: palabras políticas clave.

•

ELLA: ¿Y, entonces, por qué hacerla?

JUAN CARLOS TERÁN: Vamos a hacer La minga de la memoria *pero por el Alzheimer…* (Performance II)

PERFORMANCES DE *LA MINGA DE LA MEMORIA DEL TEATRO QUITEÑO: 1970-2010*

Performance I:

Fundación Teatro Bolívar, Quito. 4 de julio de 2015.

Performance II:

Sala de exposiciones temporales del Museo Nacional, Quito. 11 de julio de 2015.

Performance III:

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Quito. 18 de julio de 2015.

Performance IV:

Centro de Arte Contemporáneo de Quito. 25 de julio de 2015.

Performance de "La minga de la memoria, teatro Quiteño: 1970-2010", Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.


MINGUEROS

LA MINGA DE LA MEMORIA DEL TEATRO QUITEÑO: 1970-2010

PERFORMANCE, MEMORIA Y COMUNIDAD //

Gabriela Ponce Padilla

1. EL PERFORMANCE COMO METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES: DEL RITO A LA MEMORIA.

El proyecto *La Minga de la Memoria del Teatro Quiteño: 1970-2010* planteó el uso del performance como dispositivo metodológico para la restitución de la historia de las últimas cuatro décadas del teatro de la ciudad. El objetivo era reunir a los *teatristas*[1] más representativos del escenario quiteño para que comieran, bebieran, recordaran y contaran la *historia*. La apuesta por una metodología que desde la misma teatralidad lograra reconstruir esa *historia* dio paso, a través de las voces de quienes hicieron el teatro día a día, a la manifestación de la existencia de *muchas historias*. En esa multitud de memorias se fue develando el carácter plural y complejo de eso que llamamos teatro quiteño y de su devenir temporal. El performance ofreció, en su carácter de ritual vivo, las condiciones para que las voces, las reflexiones y las emociones fueran acontecimiento y expresaran la alteridad y también eso que paradójicamente se le corresponde, *la comunidad*.

El término *performance*, utilizado hoy en día con tanta frecuencia por los discursos y las prácticas de las artes y también de las humanidades, tiene una génesis heterogénea. Difícil resulta en esa medida arriesgar una definición, fijar su actual valor epistemológico o el marcaje de cualquier borde dentro del cual se establezcan los límites de su acción. Cuando nos preguntamos de qué hablamos cuando nos referimos al *performance*, se nos abren un sinnúmero de posibilidades cuya amplitud da cuenta del devenir de su doble condición: como dispositivo artístico interdisciplinar, por un lado; y teórico metodológico, por otro. El término, introducido por Ervin Goffman en su texto *The presentation of the self in Everyday Life* (1959), que al interior de la sociología buscaba desmontar los actos cotidianos para enseñarnos en ellos su condición teatral (en cuanto procedimientos dirigidos siempre hacia un observador), tendrá su contraparte en los textos y las prácticas de Allan Kaprow, en los que *performance art* se utiliza por primera vez para referirse a los primeros *happenings* y a las instalaciones que él mismo realiza desde los años cincuenta. Existe, sin embargo, un antecedente importante que se encuentra en la ya célebre *Theater Piece No. 1* que realizara John Cage en 1952 y que planteó un cruce de música, pintura, danza y oralidad. Se trataba ya no de una obra acabada sino de un *acontecimiento* que sucedía *in situ*, que borraba las fronteras entre las artes y que cuestionaba el rol del creador, del espectador y de la obra como se los comprendía hasta ese momento. Desde entonces, la proliferación de *happenings* y *performances*, desde las artes plásticas, teatrales y en menor medida musicales, proponían encuentros escénicos interdisciplinarios con una fuerte dosis de improvisación, provocando de distintas maneras la participación del público y poniendo así en crisis la noción de representación. Todo esto con el afán de restablecer el carácter vivo del arte, su posibilidad de ser *acción* escénica presente.

Si se observa el devenir del *performance art*, no podemos dejar de notar, ya en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, la reacción contra el carácter representacional y cerrado de la obra de arte[2]. En ellas, se encuentra quizá un posible origen de estas prácticas, aun cuando otros sostienen que en el carácter ritual de las manifestaciones artísticas en la antigüedad (los mismos griegos, por ejemplo) está ya manifiesto el arte en su carácter de acontecimiento vivo como realización escénica (Fischer-Lichte, 2004, p.64-66).

Por otro lado, el llamado *giro performativo* que se sucederá a partir de los años sesenta, en el que se pone de manifiesto las maneras en que la cultura se lee en sus rasgos performáticos, le debe también su desarrollo a la lingüística, a partir de los aportes de J. L. Austin ("Cómo hacer cosas con palabras"), quien expone la *performatividad* en el lenguaje, la capacidad de éste para hacer y transformar la realidad; y luego, de manera importante a las reflexiones de J. Butler sobre los modos en los que esa performatividad se reproduce y opera en los cuerpos, específicamente –aunque no exclusivamente– en cuestiones relativas al género. Desde entonces, el término alcanzará preponderancia en los estudios culturales como constructo conceptual y, a su vez, como dispositivo metodológico de investigación dentro del campo. Con el posterior surgimiento de la disciplina de los Estudios del Performance en la Universidad de Nueva York y en Universidad de Northwestern (Illinois), la disciplina se inserta en el ámbito académico para desde ahí operar en su carácter expandido desde el teatro y la antropología en el primer caso, y la etnografía y la comunicación en el segundo, alcanzando un espectro de acción cada vez más amplio y móvil:

> Los estudios de performance son "inter" –en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales– y por eso, inherentemente inestables, rechazando toda definición fija. La "pureza" no constituye un valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folclore y la sociología, la historia y la teoría del performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performace y la performatividad, etc. –con el tiempo se añadirán nuevas intersecciones y se abandonarán las que resulten anticuadas (…) aceptar el inter significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores o de temas. (Schechner, 2000, p.19)

Dentro de este amplio paraguas conceptual, los rasgos del *performance* como "ejecución" (como podría traducirse el término al español) se manifiestan por su carácter de hecho vivo, de acontecimiento, de acción y de presencia que ocurre siempre en relación con un observador. El ejecutante y el observador construyen el significado dentro de una temporalidad irreproducible, única y memorable. La acción performática es, entonces, dentro de muchas de sus manifestaciones, también ritual: al interior de su iteración ocurren tanto la restitución y la afirmación de las pautas de comportamiento y los vínculos, como las transformaciones dentro del universo simbólico del sujeto y de la comunidad. De este modo, la memoria y las prácticas colectivas, como actualización permanente del pasado en el presente (Bergson), acontecen en el marco del ritual como *performance.*

Este breve recorrido histórico intenta contextualizar las nociones de acción, memoria y rito en el uso que el proyecto *La Minga de la Memoria del Teatro Quiteño 1970-2010* hace precisamente del *performance* en su condición de práctica artística y metodología de investigación. El proyecto convoca a artistas de distintas generaciones para que ejecuten, dentro del rito de

la comida y la bebida, un acto de restitución de la memoria. Lo hace, por un lado desde el uso de la materialidad del teatro –de la teatralidad– en su condición de arte efímero: objetos (lo que queda de la obra) que alguna vez fueron usados por los actores o los personajes que son disparadores de memoria; por otro lado, está el uso performativo de la palabra en el ritual del encuentro y la comida. La palabra actúa al ser enunciada; en este caso, al obrar en comunidad, reconstruye el pasado en el presente y al hacerlo restituye el vínculo dentro del grupo.

2. LA COMUNIDAD EN ACCIÓN: LOS CUATRO PERFORMANCES DE *LA MINGA*.

Cada sábado durante el mes de julio de 2015, un grupo de teatristas se reunió en un *performance* que, a modo de banquete, tuvo el propósito de poner en diálogo sus experiencias de vida y oficio con cuestiones relevantes a la práctica teatral contemporánea. La atmósfera que contuvo el encuentro se produjo en función de la doble condición en la cual éste ocurrió: como acontecimiento teatral/performático propiamente dicho y como ritual a partir del cual se provocó el libre intercambio de ideas en el acto colectivo de construir una memoria viva. Arquitecturas emblemáticas para el teatro quiteño acogieron una mesa en la que se sirvió el banquete y que estuvo rodeada de objetos teatrales traídos por los comensales. El registro audiovisual que se llevó a cabo tenía el objetivo, por su parte, de darle al proyecto un alcance en el tiempo, tanto en su carácter de archivo como de manual de uso, con el ánimo de su posible reproducción.

El primero de esos encuentros ocurrió en el Teatro Bolívar y estuvo marcado por la emotiva presencia de quienes se mantienen, de diferentes modos, en el quehacer teatral por más de 30 años y cuya voz resuena plenamente en la imponente arquitectura que los acoge. El espacio de encuentro habitado por el aura de la creación, generó un ambiente propicio para que la memoria tome la palabra y cuente: el propio teatro reconstruyendo su historia. El espacio también se hizo palabra. Se revisaron momentos claves en la gestación de un teatro comprometido con la transformación social y la militancia. La estrecha y compleja relación entre teatro y política es una de las más importantes constataciones que dejó esta primera charla, así como los modos en los que el teatro sobrevivió a la escasez de políticas públicas desde la potencia y perseverancia de los teatristas. Se discutieron los modos en que aterrizaron en nuestra ciudad las metodologías y técnicas europeas del teatro de vanguardia y cómo fueron adaptándose a las realidades locales; en qué medida la política, la militancia y el compromiso sirvieron para articular grupos y disparar procesos teatrales; en qué coyunturas políticas e institucionales fueron factibles y la incidencia que tuvo ese compromiso dentro de los procesos políticos nacionales (de izquierda).

En medio de anécdotas y reflexiones agudas, se identificaron problemáticas y rupturas que fueron contrastadas por el testimonio de artistas de generaciones ulteriores que también asistieron a este primer encuentro. Uno de los riesgos de la metodología propuesta era justamente poner a diferentes generaciones a dialogar; desafío que se va constituyendo, sin embargo, como uno de los aportes del proyecto en la creación de la comunidad: comprender el vínculo del pasado con el presente fortalece el sentido del oficio, le otorga densidad temporal al quehacer y permite observar los hilos invisibles con los que se va tejiendo una historia compartida.

En el acto de comer y beber juntos, los participantes dialogaron entre la mediación de los facilitadores y el libre transitar de los recuerdos, anécdotas y reflexiones. La memoria –eje conceptual fundante del proyecto– no resulta en este sentido del acumulado cronológico de obras y autores con pretensiones de construir la historia del teatro quiteño de los últimos tiempos, sino que se va urdiendo de manera autónoma como "lo memorable," resultado de la negociación dialogada y del íntimo encuentro de los teatristas y sus trayectos de vida y oficio.

En el segundo *performance*, que tuvo lugar en el Museo Nacional de la Casa de la Cultura, el alcance teatral se expandió y fueron los objetos traídos por lo participantes los que evocaron la memoria y concitaron el convivio –en palabras de J. Dubatti (2007), manifestación ancestral de la cultura, de la oralidad, de lo que está vivo (p.49)–. Máscaras, instrumentos musicales, afiches de obras, libros y vestuarios acompañaron el relato de experiencias personales y colectivas. Otra vez, en lo narrado, coincidió la relación que parece ser neurálgica en nuestro medio: el teatro y la militancia política. También se pusieron en relieve las rupturas generacionales que dentro del movimiento fueron resignificando ese compromiso político, otorgándole nuevos sentidos; de qué modos esa noción de lo político fue mutando, subjetivizándose, adquiriendo nuevos espacios de acción dentro de la teatralidad durante la década de los ochenta. Se discutió sobre la configuración de comunidades políticas y estéticas que fueron formándose y qué problemáticas enfrentaron. Nuevos temas convocaron la discusión; entre ellos, los espacios de profesionalización, en particular el papel de la carrera de teatro en la Universidad Central, en relación con otros espacios de formación más ligados a la praxis teatral. Se mencionó también el asunto de la agremiación y se confrontó la cuestión del teatro de grupo con nuevas dinámi-

Exposición Final de "La Minga de la Memoria del Teatro Quiteño": *La Minga en residencia. Los Imparables con nariz*. En la foto, el clown *Toscopio* en su juego con el público. Centro de Arte Contemporáneo, 16 de julio de 2016.



cas de creación que se han ido adoptando con el pasar de las décadas. Se revisaron nombres, obras y momentos clave en la conformación de esa multiplicidad que es el teatro quiteño hoy, ensayando también hipótesis que den cuenta de las problemáticas que lo caracterizan, mencionándose de modo reiterado la falta de un sentido de comunidad entre sus miembros. Todo esto mediado por la teatralidad de la minga: entre otras actividades, los integrantes prepararon juntos, en cercana colaboración, una ensalada de frutas que luego disfrutaron como último plato del banquete. Hubo música, poesía y algunos de los participantes se aventuraron a *entrar en personaje*. Otra vez el *performance* ocurrió en su calidad de acontecimiento, en cuanto presente que se transforma –y al que habrá que dotarle de un sentido, de una comprensión (Deleuze, 2005, p.183)–. Tuvieron lugar el asombro y la risa y, en medio de ambos, se volvió visible aquello oculto por la rutina del oficio: la pasión que se comparte por el teatro.

Apareció, después de transcurridos los dos primeros *performances*, la duda por los objetivos de largo plazo, los productos, el alcance del proyecto: ¿cómo superar lo anecdótico para articular resultados visibles en esta investigación que se planteó restituir la memoria a partir del *performance?* ¿Es necesario replantear la metodología para alcanzar resultados más ordenados, más específicos? En el tercer encuentro, las dudas se fueron despejando, se hizo patente ya uno de los aportes más significativos del proyecto y que sin duda apunta precisamente a la vigorización de la comunidad. La emotividad alcanzó momentos en los que la memoria se vitalizó, se hizo cuerpo y se reconoció en relación con los otros. El ser en comunidad, ser-en-común (Nancy, 2001), se manifestó a través de la exposición afectiva abierta a la alteridad, dando lugar al vínculo, no desde la identidad clausurada sino en la plena otredad: momentos de tensión que no se evaden, memorias que se reconocen en la distancia que impone el otro desde su sensibilidad, emociones que rebasan las singularidades. Deja de ser fundamental lo que se dice, la consistencia de los discursos y sus contenidos, y emergen los gestos, los afectos, para hablar. Entonces, el reconocimiento surge en medio de la vibración colectiva de los cuerpos. Los procesos grupales de creación forjan relaciones y se hace manifiesto cómo las colaboraciones creativas y el afecto determinaron los trayectos seguidos por algunos de los actores quiteños en los años noventas, cómo se armaron cartografías a partir de esas afectividades.

Quizá esto sea en sí mismo el sentido de todo el proyecto, ese encuentro memorable que ocurre en el reconocimiento, en la experiencia de la comunidad. Acaso el éxito del resultado esté en la experiencia, en la potencia del acontecimiento por su valor como puro presente (un presente que, sin embargo, no deja de actuar en quienes participaron de ese acontecer).

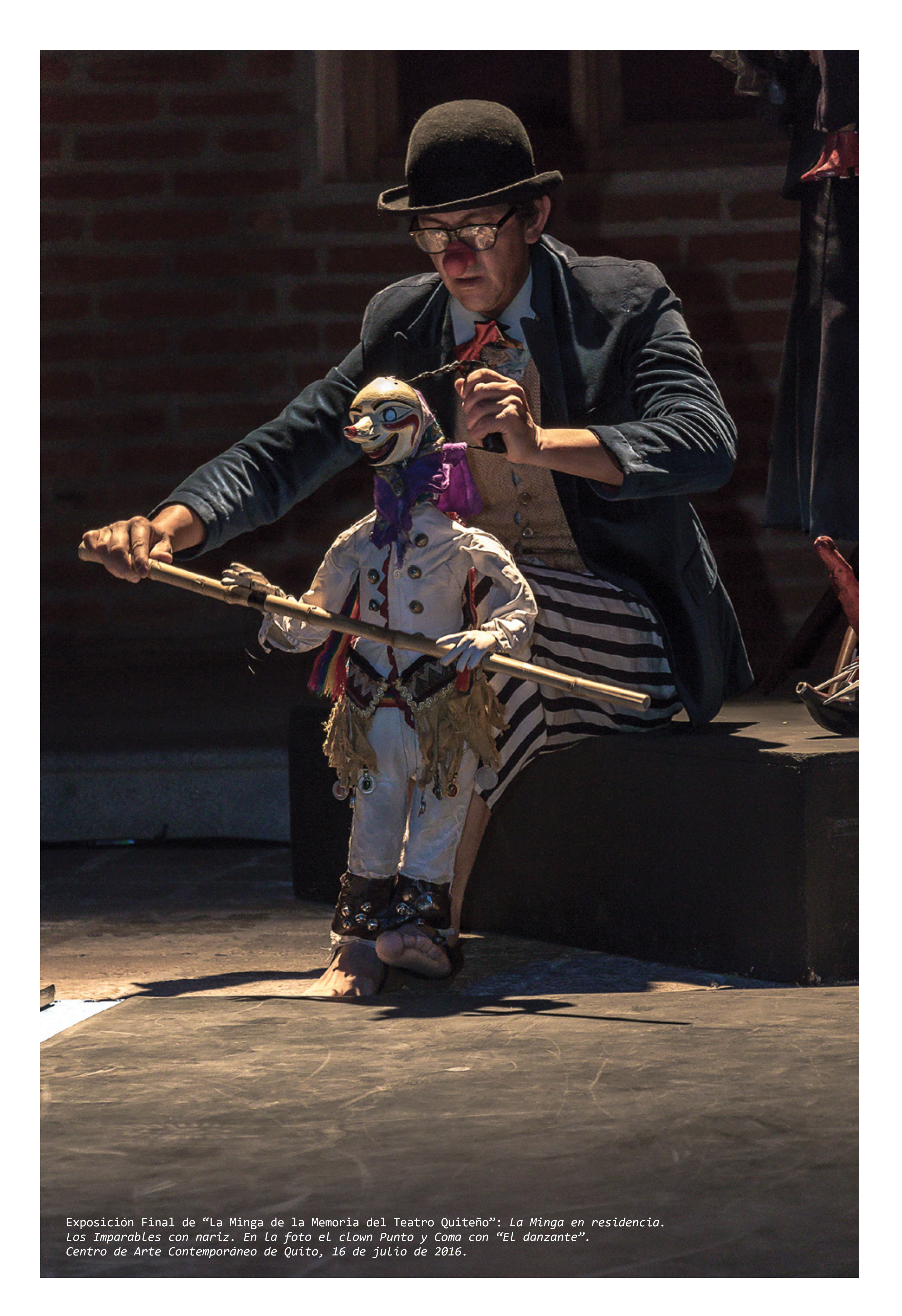
El último *performance* que se llevó a cabo en el Centro de Arte Contemporáneo reunió a las generaciones más jóvenes que lanzaron nuevas preguntas mientras cuestionaban viejas prácticas. Se sintió el impulso creador y se escucharon reflexiones renovadas sobre el quehacer y los debates que ocurren al interior de la disciplina. También sobre las necesidades del sector, la pertinencia de la agremiación, la coyuntura de acción. En el tiempo presente, la reflexión sobre lo actual se vuelve potente y, sobre ella, se cerró el ciclo de performances. A la vez se abrió de nuevo la cuestión sobre el porvenir del proyecto y la posibilidad de que se estabilice en el tiempo como un espacio de encuentro para el ejercicio de una acción política real. Hubo fiesta y en ese ritual de cierre se vislumbraron otras aperturas, nuevas preguntas que surgieron en el informal diálogo de los participantes: ¿Cómo darle continuidad al proyecto? ¿Cómo garanti-

zar que el impacto *La Minga* se manifieste en otros modos de relación dentro de la comunidad escénica? ¿De qué modos el registro audiovisual puede ser material que se vuelva archivo de una memoria viva, disponible para quienes quieran comprender los procesos teatrales de la ciudad? ¿Cómo puede la metodología trasladarse a un manual de uso que sirva en su recreación para procesos similares dentro y fuera de la disciplina teatral?

Todos estos cuestionamientos son válidos y será el mismo devenir del proyecto, del criterio de sus impulsadores (Asoescena) y de los propios artistas escénicos en su voluntad de seguir construyendo en colectivo, quienes les den una salida. Sin embargo, no se puede perder de vista el gran logro de la metodología propuesta que ya ocurrió como acontecimiento de encuentro y de afectividad, en el reconocimiento de las trayectorias y las historias que vienen con cada subjetividad y, en la comunidad, que activándose le da sentido a la propia singularidad y sólo entonces a la acción.

3. DE LA MEMORIA VIVA AL ESPACIO EXPOSITIVO, ÚLTIMA FASE DE *LA MINGA*. La apuesta metodológica que lanza el proyecto propone una investigación desde el dispositivo *performance*, lo hace actualizando al ritual de El Banquete y a través del concepto de minga, ancestral modo andino de colaboración y trabajo en comunidad. En *la minga* se va (re)construyendo la memoria en un proceso de cooperación y negociación que está obrando en un espacio y en un tiempo común, en una situación convival. En esa medida, cualquier archivo queda como registro siempre incompleto, siempre parcial, de aquello que sucedió. ¿Cómo transferir a un museo, a un espacio expositivo, aquello que es intransferible, aquello que no puede ser sino acontecimiento vivo como lo es el mismo teatro?

El registro audiovisual pretende, reconociendo sus limitaciones, dar cuenta de lo que fue *La Minga de la Memoria del Teatro Quiteño 1970-2010* y de qué maneras la comunidad alcanzó por un lado a recrear su historia, al tiempo que restituía su vínculo colectivo, cómo el gesto se cargó de emoción y el pensamiento de reflexión, palabra y escucha. El documental y los registros audiovisuales y sonoros que aparecen intentan mostrar tanto las reflexiones como los cuerpos que actúan (performan) con ellas. Pero además, la mesa del banquete que concitó a los comensales está también expuesta como parte de la materialidad, de lo que queda, como constatación de ese universo siempre efímero que es el teatro. Y, adicionalmente, como una invitación para volver a habitarla: en su reproductibilidad está la apuesta metodológica del proceso, el convivio es siempre único pero la metodología está ahí para alumbrar nuevos procesos. Está, además, el espacio abierto para que los teatristas hagan uso de él y den vida a sus procesos, traer el teatro al museo es provocar que lo vivo, aquello que suscitó nuestra reflexión, la teatralidad, se gane un espacio en *La Minga de la Memoria* y se haga presente.


Exposición Final de “La Minga de la Memoria del Teatro Quiteño”: *La Minga en residencia. Los Imparables con nariz. En la foto el clown Punto y Coma con “El danzante”. Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 16 de julio de 2016.*

NOTAS:

Adela de Labastida

[1] Nota de la autora: Este texto, en particular, es un híbrido entre texto creativo y reflexivo. Habla sobre La Minga, que es su fuente, y por eso sólo se refiere a las cuatro performances.

[2] Nota de la autora: Si no se señala lo contrario, en los fragmentos en los que no aparece una fuente específica, es porque son creados por mí para este documento.

[3] Nota de la autora: Este es un diálogo imaginario que ha ocurrido en verdad con mis compañeros y muchas veces conmigo misma, pero no tiene un registro fidedigno y por eso lo recreo en este documento que está asumido como una bitácora de trabajo.

Gabriela Ponce

[1] Me refiero a la *persona de teatro* cuyo quehacer en el ámbito escénico se desenvuelve dentro de uno o varios de los lenguajes que componen el hecho teatral: la actuación, la dirección, la dramaturgia, la escenografía (que incluye iluminación, vestuario, maquillaje) y la crítica.

[2] Una retrospectiva histórica que da cuenta de manera precisa de estos antecedentes se encuentra en el texto *Performance Art: from futurism to the present* de Roselee Goldberg.

BIBLIOGRAFÍA:

Gabriela Ponce

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido,* Barcelona: Paidós.
Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
Goldberg, R. (2010). *Performance Art: from futurism to the present*. New York: Thames and Hudson.
Nancy, J. (2010). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.





LASICALÍPTICA // Ricardo Luna

En mayo del 2013, *Lasicalíptica* nació como un proyecto editorial web para generar una plataforma de difusión y exhibición virtual del *arte sexuado* sin censura, comprendiendo aquellas obras y manifestaciones artísticas que toman como origen simbólico la sexualidad y problematizan los modos de representación de la sexualidad, heteronormados u homonormados.

La realidad presenta un sinnúmero de posibilidades y elecciones muchas veces relegadas al margen de la idea *natura* y de los horizontes idílicos del sexo y sus representaciones. Dispositivos, prótesis, prácticas, diversidad étnica y anatómica son, entre otros, posibles puentes de discusión en torno a la diversidad sexual y la forma en que se han venido construyendo normativas alrededor del género y de las prácticas sexuales.

Así, *Lasicalíptica* reconoce la posibilidad estética y metafórica del cuerpo como un espacio reflexivo y anecdótico. Dueño de sus propias ecologías. No reconoce la igualdad de los cuerpos como ingeniería y se adhiere a la propuesta *contrasexual* de Paúl Preciado que propone sujetos equivalentes, es decir, que considera las diferencias de los seres humanos.

El cuerpo y la anécdota son herramientas *contraculturales* de las propuestas multidisciplinarias que se han exhibido a través de los proyectos editoriales de *Lasicalíptica*. Se trata de artistas que escarban en las columnas de las estructuras simbólicas, que escriben performatividades y lenguajes sobre los cuerpos y el sexo con el afán de remover cuestionamientos y tensionar al espectador latinoamericano a través de la interpelación de simbologías fundantes de la sexualidad en sus contextos.

Partiendo de esta base, *Lasicalíptica* configura políticas editoriales que se basan en el derecho a la expresión de la sexualidad de forma visceral y única como práctica política comunitaria. Da cuenta de la presencia en Latinoamérica de una nueva tendencia de liberación sexual que va tomando fuerza en estos años, y que confronta y redefine, simultáneamente y sin control de desborde, los roles de género propuestos por productos culturales como la *pornografía industrial*.

Esta *pornografía industrial,* que se pensaba de objetivo trasgresor en un inicio, construye simbologías de complementariedad binaria y capitalista entre los cuerpos (dominados y dominantes). Además, propone una ficción discriminatoria para ciertas anatomías, donde el *"arte del sexo"* es simplificado a recortes genitales y construcciones perversas de un espectador pasivo, dominado por una categoría del deseo, manipulado por sus actores decapitados simbólicamente por el plano. Es así, que la *pornografía industrial* es un mecanismo de producción de necesidades y performatividades, incluso de una idea del "arte de tener sexo".

Lasicalíptica identifica en estos discursos un universo simbólico rico para producir obras cuyo desarrollo sea alternativo y cuestione y tensione al espectador. Escoge obras/bombardeos y

mecanismos, estudiando y reapropiándose del cuerpo y del sexo como posibilidad de expresión artivista, que dé cuenta de términos como individuxs, tortas, maricas, travas, hombres, mujeres, monstruos, culos, positivos, sidosas, los, las, les; en fin, posibles realidades discriminadas por retóricas y discursos heteronormados y homonormados.

CUERPX VIH (LASICALÍPTICA #6). Si partimos desde una idea de realidad como un asunto subjetivo, una acumulación gradual de información y una forma de especialización, parecería posible la neutralidad y objetividad en el momento de tomar una decisión (utópica) de liberarse de los conceptos estigmatizadores sobre el VIH. Estos conceptos han sido construidos en las últimas décadas por algunos discursos de prevención, por la ausencia de discusión en ciertos contextos y hasta por algunas expresiones del arte, hijas de su época. Ante esto, nos planteamos una propuesta artística para interpelar la realidad en la calle, desde discursos VIH positivos (diagnosticados o "concernidos"); lo que resultó en encuentros de toda índole, en la residencia artística "Positiva –el cuerpo VIH–", que se llevó a cabo en mayo del 2015, en Quito, y reunió a varios de quienes escriben y participan en el número seis de *Lasicalíptica*, una de las propuestas presentadas en el marco del Premio Mariano Aguilera.

Esta residencia señaló la ignorancia como reflejo de la estructura social, del lugar de confort, de la banalidad acomodada, del "le pasa al otro". Ignorancia dirigida por quienes, más allá del poder y el dinero, parecen no querer producir ideas con la urgencia necesaria.

En los tiempos que transcurrimos, un cuerpo que se asume positivo (por estado serológico o político) se convierte en una herramienta no hegemónica que tensiona valores idílicos, específicamente la idea horizonte: cuerpo joven y sano. Esos cuerpos/sujetos positivos de frente, alzando la mano, exigiendo y reivindicando su lugar de enunciación, no son comunes, están teñidos de vergüenza, desinformación, estigmas y culpas, son cuerpos vistos desde el otro como un distinto, un sano prioritario que exige que lo cuidemos de nosotros mismos.

Utilizando la anécdota, la ciencia y su propia experiencia, los individuxs hablantes pueden accionar y constituir un mecanismo de de-construcción de estos conjuntos y relaciones de la desinformada "cultura de la sexualidad". En ella, el VIH es miedo, y el miedo es el orgasmo. Las prácticas artísticas en relación al VIH caminan en el hilo del riesgo. En el afán de "hacer un bien" que des-estigmatice el cuerpo VIH, cabe la posibilidad de que ocurra todo lo contrario, como enuncia Alejo Campos, uno de los articulistas de este número, el sentido dependerá entonces de la incontrolable interpretación del espectador.

Así, frente a esta inmensurable posibilidad estética, decidimos presentar una nueva edición de *Lasicalíptica*, que recoge las memorias de la residencia artística "Positiva –el cuerpo VIH–".

Tras reunirnos y enfrentarnos a una realidad que no es neutra, y que hemos experimentado quienes convivimos con el virus; en esta edición, exploramos los posibles significados contemporáneos del VIH y de sus sujetos/cuerpos hablantes. Son recogidos como respuesta colectiva/comunitaria/política y de sus propias experiencias, y son relevantes a todos los seres humanos, concernidos o no, pero tocados por una realidad e interpelados en sus propios lugares de enunciación que suponen ajenos a la realidad positiva.

Residencia Positiva-el cuerpo VIH,
Quito, Mayo, 2015.

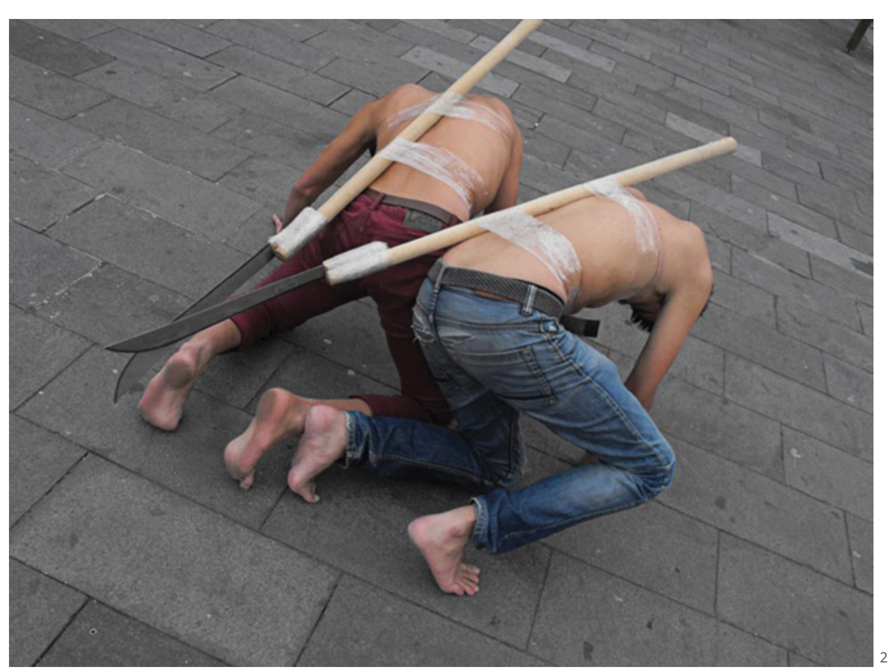
1. *Imagen*
Residencia Artística

2. *Registro performance*
Revolución + Gustavo Solar
y Ricardo Luna

3. En mi cuerpo tengo VIH
Micaela Cyrino/Jam de dibujo



1


2


3

En esta propuesta, la muerte está presente. Es un sujeto constante y con distintas cargas significativas: la enfermedad como representación y construcción histórica negativa y asignada al VIH, como carga social sobre este virus. El cuerpo positivo y concernido, como posibilidad y característica del ser humano y de la sexualidad. La prevención, como amplificador de la discriminación desde la perspectiva del "contacto tóxico". Los candados a las patentes para retrovirales y las trincheras de lucha en relación a licencias obligatorias y voluntarias. El tratamiento como solución científica a la muerte y a la infección. El DERECHO al acceso a retrovirales inmediatamente de que se conoce un estado serológico positivo para mejorar la calidad de vida. La denuncia de falta de acceso a prueba comunitaria y políticas de prevención combinada en muchos países y también en el Ecuador. La invisibilización de la mujer en las campañas de prevención. La inclusión y participación de comunidades de positivxs, como espacios generadores de directrices y experiencia. El concernirse, tomar interés, informarse respecto del VIH como herramienta de práctica sexual. La desdramatización del término VIH, a partir del fin del silencio.

El hilo conductor de este número es una serie fotográfica que utiliza la metáfora como herramienta de desborde con el que procuramos un enfrentamiento ambiguo, lo más democrático y crítico posible; es decir, un enfrentamiento positivo.

Así, llamamos la atención sobre el hecho de que la muerte y la vida son posibilidades concretas y cotidianas del VIH; pero, a estas alturas del siglo XXI, es claro que la responsabilidad de indagar su estado serológico es de cada uno y esa responsabilidad no es extensible a los cuerpos positivos.

Por otro lado, aunque es un hecho confirmado que con el tratamiento se alcanza una carga viral indetectable, es decir, no transmisible; si además, nuevas infecciones son imposibles si se accede al tratamiento retroviral de calidad, todavía convivir con este virus en la sociedad contemporánea sigue siendo sinónimo de estigma y discriminación. El ejemplo más trágico de esta discriminación es la ausencia de una cura, que es todavía un fantasma que tomará mucho, demasiado tiempo si quienes están en los lugares de decisión de la investigación y la inversión en ciencia no se liberan de sus propios prejuicios de que el VIH es la "epidemia de los proscritos".

Como artista y organizador de este discurso, VIH POSITIVO, mi lugar de enunciación me obliga a denunciar, a proponer, a incorporar las otras causas; a cuestionar incluso aquello que se supone aliado y sobre todo a descubrir, en cada encuentro, a los diversos actores positivos que resisten, cuestionan y proponen desde la certeza de que la transformación de las causas y la autodeterminación de los efectos pasa por una militancia artística, política y humana que nos pertenece como comunidad positiva pero que incumbe y concierne a todxs lxs mortales humanxs.

UN ARCHIVO DE ARTE SEXUADO. PICO Y GARRA, CON CUERPO Y ALAS. El séptimo paso editorial de este proyecto consolida a *Lasicalíptica* como una red de *arte sexuado,* cuyo entramado empieza a desbordar la región y a conectar otros continentes, cumpliendo con la motivación que nos uniera en un espacio de enunciación de una nueva tendencia de liberación del sexo y sus corporalidades, y debatiendo la generación de discursos con las características antes expuestas.

Lasicalíptica constituye así un archivo disponible en el medio virtual, una herramienta de desborde sin censura de "políticas de convivencia comunitaria" que niegan el desnudo, el erotismo, el postporno, lo queer/cuir, a la que *Lasicalíptica* ya se ha expuesto anteriormente en medios de difusión virtual.

Cabe anotar que, construir la idea de tendencia puede ser un camino escabroso para artistas que partan de *la retórica fundacional del arte,* que dicta crear e innovar obras únicas y nunca antes vistas. Creemos, sin embargo, que la idea de tendencia no limita esta capacidad. Alejo Campos sostiene en el texto escrito para la exposición de su obra "Cuirosidad y Fixión", llevada a cabo por *Lasicalíptica* en el 2014, que por más que se manifieste una curiosidad en signos y símbolos comunes a una tendencia, la obra será producto de una pulsión innata y única.

Así, un archivo en constante crecimiento genera acceso a insumos de creación, como primer objetivo; el agrupamiento comunitario como política, es el segundo. Un siguiente paso para Lasicalíptica, que muta para generar diálogo entre la demostración operativa de lo *queer* (anglosajón) y la problemática de su traducción/transferencia al ámbito latinoamericano. Creemos necesario que en países como Ecuador, el construir un archivo lo suficientemente elástico que se alimente en el tiempo generará debates y podrá generar ecos en la visualidad contemporánea y en las formas de escritura, en las que se pueda construir experiencia en torno a la fluidez del género, el VIH, la postpornografía, el anarquismo lésbico, y la inmaterialidad de las sexualidades.



Anti, Ricardo Luna




El Patio Secreto, Ricardo Luna

ACTIVISMO EN LA RED, APUNTES SOBRE *LASICALÍPTICA*

Anamaría Garzón Mantilla

El proyecto editorial virtual, *Lasicalíptica*, creado por Ricardo Luna en el 2013, fue premiado dentro de la categoría de edición y publicaciones de la convocatoria 2014-2015 del Premio Nuevo Mariano Aguilera (PMA). Antes de proponer una reflexión del proyecto, es importante recordar el comentario del jurado que seleccionó a los diez ganadores del PMA:

> Una publicación tiene destinos inciertos, puede quedarse guardada en el rincón de una biblioteca o circular masivamente. Las posibilidades son varias, entre ellas está la oportunidad de articular ideas y posturas políticas. La revista *Lasicalíptica* tiene la posibilidad de vincular a colectivos y artistas interesados en trabajar sobre el "arte sexuado". La postura de la revista no se ancla en una mirada victimizada sobre temáticas GLBTIH, su posición se manifiesta a través de una estética fuerte y directa que tiene como eje el cuestionamiento de la heternormatividad, en un medio conservador, excluyente y homofóbico como el ecuatoriano que por momentos se abre de piernas ante una identidad incierta. (PMA, 2016)

La revista se compone de siete ediciones, tres de las cuales fueron realizadas dentro del marco del premio. Desde su primer número, *Lasicalíptica* se planteó como una plataforma para recibir múltiples voces; es así que cada edición se construye con registros fotográficos, textos y obras de artistas que desean ser parte del proceso. Por las páginas virtuales de *Lasicalíptica*, han pasado artistas y colectivos de Ecuador y Latinoamérica, entre los cuales, por mencionar apenas unos pocos, cabe nombrar al colectivo Pacha Queer, Proyecto Lilith, Juan Fernando León, Francisco Manzano, Fabo Ceberino, SadoSalado, Diego Ortiz, Lenín Javier Soria, Carlos Melo, Laura Gam, Lucas Gutiérrez, Carlos Noriega, Juan Velandía, Inés Perneth, Nicolás de Urquiza, Bruno Archie, Alejo Campos y Janio Díaz.

Lasicalíptica es un proyecto de arte que plantea problemáticas en torno al género, su percepción social y la materialización de sexualidades de resistencia. Este proyecto empieza como una plataforma de difusión virtual que propone explorar el cuerpo, repensar los derechos sexuales y desafiar matrices de sentido heteronormadas; pero, al poco tiempo, se convierte también en un espacio para la organización de ciclos de cine y exhibiciones virtuales. En las siete ediciones de *Lasicalíptica*, el cuerpo se asume como campo de batalla, lugar de recreación y performatividad, refugio de placer y transgresión y, sobre todo, de la posibilidad de desbordar las normas, resistiendo a controles biopolíticos, que desde distintos modelos heteronormados, establecen condiciones para la vida, el deseo, el comportamiento.

Es importante reconocer que *Lasicalíptica* ha marcado varios hitos interesantes para el arte ecuatoriano, entre ellos, exhibir la obra del artista Boris Torres, pintor radicado en Estados Unidos, cuya obra, pese a haber sido expuesta en el marco del festival de cine LGBT, *El lugar sin límites,* es poco conocida en el país. La obra de Torres traslada la tradición pictórica a un discurso sexual que transgrede las normas de representación, mostrando facetas del deseo homosexual que comúnmente no se narran.

El hito más importante de *Lasicalíptica* es la residencia Positiva/Residencia Artística El cuerpo VIH, realizada en mayo de 2015, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito y coorganizada por la Corporación Kimirina. Este proyecto, cuya documentación y reflexiones conforman la sexta edición de *Lasicalíptica*, contó con la participación de Lucas Gutiérrez y Alejo Campos (Argentina), Gustavo Solar (Chile), Mycaela Cyrino (Brasil), Wilfredo Zambrano (Perú) y los ecuatorianos Sofía Barriga, Damián Pérez, Falco y el colectivo Pacha Queer. Aunque ya a fines de los años ochenta, y con mucha fuerza en los noventa, el arte contemporáneo abrió un canal para la discusión de problemáticas relacionadas con el VIH (es imposible dejar de hablar del trabajo de Félix González-Torres, Zoe Leonard, Robert Mappletorpe, que enfrentaron el silencio impuesto por el gobierno de Reagan a la epidemia del VIH) y existen iniciativas como la de ArtAids, una fundación que financia la producción de obras relacionadas con el VIH; son únicas las residencias enfocadas en este tema que reúnen a artistas que viven con el virus (o que lo asumen desde un involucramiento activista) y en ese sentido, cabe recordar las palabras de Douglas Crimp (2005), historiador del arte y activista:

> En su mayor parte, la obra cultural sobre el SIDA ha sido realizada por aquellos que están afectados directamente por la epidemia, artistas que están infectados por el VIH o que han perdido amigos, amantes, familiares o miembros de una comunidad por culpa del SIDA. El arte ha intentado transmitir lo que se siente cuando tratas con la epidemia: estar enfermo, cuidar a los que están enfermos, enfrentarse a la muerte, estar de luto, haber sido ultrajado, ser derrotado. Pero el arte sobre el SIDA también ha intentado combatir directamente la epidemia –enseñando prácticas de sexo seguro, informando a la gente sobre los riesgos, luchando contra la discriminación, exponiendo las mentiras de los gobiernos y de los medios de comunicación y estimulando el enfado y la protesta de los grupos afectados. (pág. 129)

Las obras que se realizaron en el marco de Positiva/Residencia Artística El cuerpo VIH, fueron performances e intervenciones en espacio público y desde un punto de vista político y altamente concernido, los artistas proponen un replanteamiento de los discursos sobre el VIH, condenan la estigmatización, la ignorancia política, la invisibilización de la mujer en las campañas, ciertos referentes del discurso médico, la exclusión de las comunidades positivas de los lugares de toma de decisión con respecto a campañas y tratamientos, y obligan a pensar la manera en que se trata la enfermedad dentro de la sociedad, desde una aproximación a lo sensible y al contacto humano, recordando al filósofo Emmanuel Levinas (1987) cuando habla de nuestra responsabilidad frente al rostro del otro, pues el otro impone una demanda ética sobre la vida: (el rostro) "me habla y me invita a una relación que no tiene medida común con un poder que se ejercita aunque sea por el gozo o el conocimiento" (pág. 213). El lugar de enunciación de las personas que colaboran en *Lasicalíptica* 7 es poderoso. Sus historias, sus reflexiones, su resistencia generan obras y textos que abren la posibilidad de generar otros encuentros con la enfermedad, encuentros que desafían la norma, y desafiar la norma es la forma en que muchos de esos colaboradores construyen su vida:

> Ser VIH positivo es una circunstancia o una tragedia, depende de la conciencia que desarrolles, de tu capacidad de aprender, de deconstruir lo conocido y reconstruir tu sabiduría en base a la experiencia, depende de tu capacidad de sensibilizarte y de rebelarte, de tu opción de hacer de tu circunstancia el origen y causa de una nueva forma de vivir contigo y con los demás.

> Puede ser una tragedia si le das el poder a 'eso' de anular tu vida, de atraparte indefinidamente en el miedo y la culpa, si vives sólo para cuidarte o hacerte cargo de la protección del 'otro', el 'sano', el diferente. (Iacono, 2016)

Lasicalíptica 6 es apenas una muestra de cómo este proyecto interviene en la idea de reconocimiento de los sujetos, son devenires subjetivos aquellos que configuran la existencia desde la resistencia, desde el reconocimiento de la diferencia no como debilidad, sino como potencia, pues desafían aquellos sentidos producidos –y reproducidos– desde los medios de comunicación, la familia, las instituciones, que funcionan como sistemas de ordenamiento. Ante eso, este proyecto desafía esos patrones, siguiendo aquello que Suely Rolnik y Félix Guattari (2013) explicarían de este modo:

> En resumen, a la idea de reconocimiento de la identidad opondría una idea de procesos transversales, de devenires subjetivos que se instauran a través de los individuos y de los grupos sociales; y que pueden hacerlo porque ellos mismos son procesos de subjetivación, porque configuran la propia existencia de esas realidades subjetivas. (pág. 92)

La experiencia construida en *Lasicalíptica* plantea la posibilidad de explorar en significados mutantes sobre el cuerpo y el deseo, también plantea un ejercicio editorial y curatorial –disciplinas estrechamente relacionadas, como escribe András Szántó en Editing as Metaphor, ensayo publicado en *Cautionary Tales: Critical Curating* (2007), que consiste en recibir propuestas y encontrar el mejor modo de publicarlas, siguiendo un principio de intervención mínima en la estructura de las imágenes y el contenido. Adicionalmente, es un ejercicio creativo, pues en cada edición, Ricardo Luna y sus colaboradores plantean un diseño distinto, con una cromática y un *display* que se convierten en declaraciones que potencian y promueven la línea temática tratada en cada edición. Aunque los hilos conductores editoriales y curatoriales sean casi invisibles, están siempre presentes, traduciendo las preocupaciones de los creadores del proyecto, proponiendo declaraciones y posturas.

Es así como *Lasicalíptica* 7 amplía el espectro expuesto en ediciones anteriores, proponiendo a los participantes la posibilidad de exhibir proyectos de largo aliento, con portafolios, ensayos críticos y trabajos de artistas muy reconocidos en el medio del arte activista.

Lasicalíptica se convierte en un necesario espacio de activismo que, por medio de ensayos visuales, revuelve los imaginarios sexuales desde el postporno, la diversidad étnica y sexo-genérica, los roles simbólicos de género y plantea una reescritura de los códigos del cuerpo desde la disidencia.



Lasicalíptica, Ricardo Luna. Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

BIBLIOGRAFÍA:

Anamaría Garzón Mantilla

Crimp, D. (2005). *Posiciones Críticas*. Madrid: Akal.

Iacono, M. (2016). El cuerpo como espacio de sabidurías, experiencias y especializaciones. *Lasicalíptica (6)*. Recuperado de: http://lasicaliptica.net/revista-artzine/lasicaliptica6/

Levinas, E. (1987). *Totalidad e infinito*. España: Ediciones Sígueme.

PMA, J. (2016, Junio 3). *Premio Mariano Aguilera*. Centro de Arte Contemporáneo. Recuperado de: http://www.premiomarianoaguilera.gob.ec/?p=971

Rolnik, S., & Guattari , F. (2013). *Micropolítica. Cartografías del Deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras // Oswaldo Terreros



REACTIVACIÓN, REPOTENCIACIÓN Y REVITALIZACIÓN DE ASOCIACIONES OBRERAS //

Oswaldo Terreros Herrera

Este proyecto tiene muchos matices y aristas a través de los cuales me interesa abordar e interpelar la historia, la estética y la concepción ideológica sobre la que recae la iconografía. Pretendo darle un giro icónico a lo ejecutado, tratar de hacer una revisión crítica a todo ese capital simbólico sobre el que ha reposado el movimiento obrero, especialmente en Guayaquil.

La historia se ha construido para ser cuestionada, no para ser respetada o escrita con mayúsculas. Este planteamiento me permite tratar este proyecto con un matiz de criticidad, con la intención de deconstruir esa articulación histórica. Esto hace posible evidenciar las diferentes estrategias de supervivencia que las asociaciones obreras han implementado puesto que, debido a esa noción de "respetar" la construcción histórica del movimiento obrero, sería imposible desarrollar nuevas estrategias o agentes que logren también ser parte de la construcción de esta historia.

El abordar críticamente las estéticas y los discursos en este proyecto implica la producción de elementos durante las diferentes instancias del proyecto: Un mural a escala heroica, otro mural de rótulos con hierro y bronce troquelados que será ubicado en las edificaciones y zonas donde se ha construido la historia del movimiento obrero en Guayaquil y será parte de una rearticulación del paisaje. Esto último debido a que las modificaciones han sido un poco orientadas hacia otro tipo de estrategias de supervivencia. De esta manera, será posible que se modifiquen de manera sutil pero con un contenido "ideológico" con grandes indicios de sospecha, orientados a ser desmantelados, con un discurso que hace énfasis en la noción del "progreso", que surge del pensamiento moderno.

El movimiento obrero aparece en respuesta a la Revolución Industrial. Sin embargo, considero que el proceso de modernidad en nuestro país ha sido muy distinto y el proceso capitalista no ha tenido asentamientos ni conceptuales, ni económicos, ni ideológicos. Vivimos un proceso híbrido, del cual el mismo movimiento obrero es una expresión, así como sus diferentes aristas, incluyendo la estética. De hecho, creo que el feudalismo aún pervive en nuestro país.

Por otro lado, quiero hacer evidente la construcción de otro tipo de historia: la de la escena *under* y *hardcore* en Guayaquil, igual de contestataria que las expresiones que el movimiento obrero generó y sigue generando (en menor escala). Esta construcción de una historia del movimiento de música *hardcore* se debe a una especie de apertura por parte de las organizaciones obreras a que este género musical y sus temáticas se manifiesten en sus instalaciones.

Para ello se realizó un recorrido por las diferentes asociaciones obreras, como una manera de interpelar los recorridos turísticos y las lecturas sobre los personajes que el poder determina que pueden ser visibilizados. Estoy consciente que existe mucho interés de la clase gobernante por apoderarse o seguir apadrinando al movimiento obrero, darles cierta voz y acallarlos cuando se trate de una manifestación pública de sus derechos, como un eterno retorno. El recorrido es una manera determinante de modificar esas estructuras, mediante la articulación de la modificación de una visión turística, y evidenciar el tipo de historia que se construye en las diferentes zonas de la ciudad.

Este proyecto me ha permitido consolidar el Departamento de Investigación de Gráfica y Militancia del Movimiento Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses (GRSB), que aparece a manera de relevo de la producción artística que vengo haciendo y en la que se hace mucho más evidente el trabajo de archivo con el que vengo trabajando. Archivo de diferente índole, incluso familiar, con el objetivo de encontrar nexos para el proceso de interpelación de la historia oficial. Asimismo, la presencia de múltiples colaboraciones artísticas, que me interesa poner en diálogo con el archivo documental que estoy generando y que continuamente presenta diferentes tipos de puestas en escena, ya que continúo realizando ensayos según los avances del proyecto. De esta manera, mi producción artística sigue interpelándose a sí misma, e intenta producir más desacuerdos, desacomodarse y asumir riesgos, persistiendo desde mi lugar de enunciación.

REFERENTES ARTÍSTICOS / ESTÉTICOS

1.- Jorge Swett / Mural de teselas vítreas en la fachada del Comité de la Empresa Trabajadores Compañía. Cervezas Nacionales / 1987.
2.- Jorge Swett / Mural de teselas vítreas en la fachada del Comité de la Empresa Eléctrica del Ecuador / 1974.
3.- Mural en los exteriores del IESS realizado por Jorge Swett y Segundo Espinel. 1968.

REFERENTES ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS

4.- Gabriela Chérrez / Cine Fénix / Mural de teselas vítreas / 400 x 200 cm / 2010 / Foto: Ricardo Bohórquez.
5.- Marco Alvarado / Sesión espiritista para siete albañiles muertos / Fotografía / 2002.
6.- Diseño del Cassette “Desastre Popular” de NOTOKEN en el que aparece la canción “Obreros en masa” / 1995.

1

2

1. Documentación mural, "Entrega del progreso al Pueblo", *Reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras,* Oswaldo Terreros. Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

2. Detalle de Archivos, *Reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras,* Oswaldo Terreros. Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.







Tierra hueca // Dennys Navas



TIERRA HUECA // Dennys Navas

Me interesa tener una aproximación hacia la pintura como un lenguaje visual que me posibilita, desde la representación, construir escenarios o emplazamientos que no son únicamente proyecciones utópicas o futuristas, sino que puedan generar campos de asociaciones, en que los recursos formales y conceptuales inviten a tener una experiencia de sentidos. Esto puede ser posible desde el imaginario existente en el proyecto *Tierra hueca*, que emerge de diversas referencias y pone en diálogo tanto antecedentes históricos como hechos actuales del mundo y la cultura contemporánea.

En la historia de la pintura, varios personajes de diversas épocas, como Pieter Brueghel, Jheronimus Bosch, Hubert Robert, Giovanni Battista Piranesi o Maurits Cornelis Escher, han revelado una manera de entender y apropiarse de imaginarios ficcionales, reinventado nuevas y diversas realidades posibles, desde lo arquitectónico y lo natural, hasta la condición psíquica del habitar. Esto poco o nada tiene que ver con una aproximación de corte surrealista, tampoco pertenece únicamente al imperio de la imaginación o la utopía, sino que en su conjunto articula un discurso totalmente distócico y, por tanto, crítico de una realidad que nos apremia. Realidad que ha servido de fuente referencial, usando variaciones de elementos, estructuras de caracteres simbólicos hasta fenómenos socio-ecológicos.

Las referencias de *Tierra hueca* van desde diseños de bunkers, figuras arquitectónicas como la cúpula, de herencia primitiva y sinónimo de poder, habitáculos subterráneos de orígenes místicos, hasta innovaciones de viviendas contemporáneas como alternativa a la expansión sin límites. Proyecciones arquitectónicas que cambiaron la percepción de la construcción, como, por ejemplo, Le Corbusier y su proyecto *Dom-ino*, que sin duda, proponía un sistema constructivo que resultó muy útil para la vivienda. Este proyecto fue el primer intento de división del territorio a partir de un volumen seriado basado en la modulación arquitectónica. Un lenguaje formal y, por ende, plástico también es característico de las pinturas y la maqueta del proyecto *Tierra hueca*.

La creación de estas pinturas establece una asociación de imaginarios culturales, lecturas que oscilan entre la proyección, la construcción y la cultura contemporánea hoy en día. Desde esferas sociales y ecológicas que nos invitan a pensar en una nueva forma de enfrentarnos y entender diversos conceptos de una manera no-ontológica, como el habitar, el terreno o territorio, hasta el propio concepto de ciudad, que se puede resumir fácilmente como un punto de creación de la industria y de todo el comercio, en el que el resultado final siempre ha sido la producción y la expansión sin límites del crecimiento.

En los años setenta, se publicó la tesis *The Limits to Growth,* en la cual su autora principal, Donella Meadows, en conjunto con un equipo de trabajo, demostraban la interacción del crecimiento poblacional y económico con los recursos finitos del planeta. Señalando como hipó-

tesis principal: "en un planeta limitado, las dinámicas de crecimiento exponencial (población y producto per cápita) no son sostenibles". La relevancia de esta investigación radica en cómo a nuestra sociedad contemporánea le urge repensar cambios, nuevas formas de vida, nuevas maneras de entender el espacio que habitamos. En *Tierra hueca* no existe una intención de generar un cambio en la praxis por medio de las pinturas, sino más bien buscar un cambio desde la experiencia sensorial e indagar cómo, desde una poética pictórica, se pueden hilvanar diversas narrativas no-universalistas.

El ecologista político Arturo Escobar, en *Estudios del pluriverso,* nos habla de las luchas de aquellos mundos que se busca preservar, en medio de las intensas arremetidas uni-mundistas de la globalización neoliberal. Están orientadas, por un lado, a presentar alternativas viables al discurso y a las prácticas del "mundo único" para aquellos uni-mundistas modernos ya cansados de sus vacías narrativas universalistas. Por otro lado, buscan entender los múltiples proyectos basados en otros compromisos ontológicos y formas de mundificar la vida, las muchas maneras en que estas luchas debilitan el proyecto del "mundo único" y, al mismo tiempo, contribuyen a ampliar sus espacios de re-existencia. La gran diversidad de luchas por defender paisajes, montañas, bosques, semillas, ríos, territorios, páramos; y, por supuesto, otras formas humanas de construir el mundo son testimonios elocuentes de la crisis del Mundo-Uno: moderno/capitalista, secular, racional y liberal con su insistencia en la ilusión del "progreso" y el "desarrollo", en el que el consumo individual y la competitividad del mercado se convierten en la norma y medida del actuar humano.

Las propuestas de cambio paradigmático provenientes de la postmodernidad atisban una realidad diferente a la concebida por la filosofía euro-antropocéntrica, pero carecen de los fundamentos ontológicos que harían posible un mundo sin asimetrías.

Así, no dejan de ser funcionales al sistema que, para preservarse, flexibiliza su rígida epistemología positivista pretendiendo unir sujeto y objeto, al tiempo que sigue viendo la realidad "allá afuera" y reivindica antropocéntricamente la dicotomía entre la naturaleza y la cultura. Para que sea posible otro mundo, desprovisto de antagonismos y jerarquías, la ontología de la unidad afirma que el ser humano contiene la realidad, en su propia forma y esencia, diferente-semejante, sin antropocentrismos, a la de cualquier otro ser. Aristóteles nos enseñó que la idea misma de mundo posible nos remite a la posibilidad, a la potencialidad, a lo que puede ser imaginado o elaborado, a lo que puede suceder y a lo que se podría decir, por complementación, la idea del mundo real. Esta nos remite a lo que es necesario, lo que sucede, lo que pasa, lo que existe, lo que duele, lo que es fáctico, lo que es real. Un mundo posible construido por signos; o sea, un mundo que es una realidad. Sin embargo, el "modelo" para construir un mundo posible siempre es el mundo real; la ficción y la fantasía siempre tienen un fundamento real en tanto y en cuanto se construyen tomando como base el mundo fáctico: la experiencia de la realidad precede a la experiencia de la ficción.



"Bodegas para inviernos", *Tierra Hueca, Dennys Navas, 2015.*
Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.






Oikoumené (suspended) // José Hidalgo Anastacio


PERSIA
1 DANAR

OIKOUMENĒ (SUSPENDED) //

José Hidalgo Anastacio

Cada persona es un mundo. Siempre he pensado que decimos eso porque aspiramos a un ideal emancipatorio y psíquico que reconoce que todos tenemos derecho a apropiarnos y/o construir los criterios que cuantifiquen y cualifiquen nuestro universo cognoscitiva, ideológica, mágica-mitológica, ética y afectivamente.

Claro que existe un horizonte contextual de lo permisible y lo jurídicamente legal, pero cuando apelamos a la figura de ese individuo-mundo acreditamos la condición de constructo particular de cada persona.

Pero valga aclarar: nos construimos y nos construyen desde lugares, culturas, historias y cosmogonías tan comunes como heredados; la invocación del individuo-mundo radica en la diversidad, vitalidad, criticidad y creatividad de cómo nos posicionamos frente a todo eso. Ahí radica el ejercicio operante de un individuo-mundo. Ahí es cuando realmente esos individuos son capaces de generar mundos propios, sistémicos para sí y en franca comunicación con otras islas flotantes.

Los sistemas de medida son propuestas civilizatorias, formas sociales de control sobre el mundo y su ámbito físico. En ocasiones, incluso sus reformas, uso y oficialidad fueron signo de dominio hegemónico en grandes regiones. Pero un sistema de medición es ante todo un instrumento constituido y abocado al ejercicio cotidiano de cuantificación del mundo físico.

Antes de la existencia del sistema métrico, el mundo podía ser abordado desde una amplia diversidad de medidas. El sistema internacional de medidas, que tiene más de 200 años y cuyo uso actualmente es casi global, se fue reconfigurando y adoptándose procesualmente a lo largo del siglo XIX y en el transcurso del pasado siglo XX.

Esta herencia de la Revolución Francesa sigue toda una aspiración moderna de lograr estándares cuantificables/calibrables científicamente; pues todos los sistemas previos poseían un lastre identitario (*entendiéndose como históricamente subjetivo*) que se ponía en conflicto con un posible uso universal. A finales del siglo XVIII, esta propuesta se construyó y operativizó, abanderándose de la ciencia instrumental para generar un sistema de medidas común a escala internacional.

Oikoumenē (suspended) es una recapitulación de esa diversidad previa al uso del metro y el kilogramo, aunque este aspecto no es lo central. Esta obra-proyecto es principalmente una suerte de búsqueda de elementos históricos que marcaron un horizonte objetivo (sistemas comunes a regiones y comunidades enteras) para aprehender el mundo físico, desarrollada con el fin de plantear fenómenos y posibilidades lúdicas que me permitan desligarme de un sentido completamente arbitrario de proponer objetos o imágenes desde el arte.



Oikoumené (suspended), José Hidalgo Anastacio 2015.
Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

Como mencionaba antes, lo dicho sobre el sistema métrico no es la parte medular de *Oikoumenē (suspended).* Apenas es una estructura de legitimidad física e histórica para hacer digresiones poéticas sobre la condición objetiva (*en tanto objeto-materia*) del arte, sobre la condición artificiosa de nuestros sistemas de valoración del universo, y sobre ese sigiloso y clandestino maridaje de aquellos sentidos rivales: subjetividad y objetividad.

Me interesa ahondar en la noción de hasta dónde algo es subjetivo u objetivo, cómo se instalan las certezas y las verdades a nivel individual y colectivo. En ese sentido, muchas de mis obras o ejercicios previos giran en torno al cómo logramos un lenguaje, signos y paradigmas comunes, cómo los hacemos nuestros individual y colectivamente, cómo eso cambia según otros contextos, cuáles son las dificultades de la traducción, acaso es posible y/o necesaria una traslación fiel y, más allá de lograr una transmisión de aquello, hasta qué punto eso plantea un acercamiento que pase de ser algo personal a convertirse en un elemento común, incluso universal. ¿Existe algo universal que supere el tiempo o sólo es una muletilla que se queda corta ante el proyecto que abarca?…

Personalmente, creo que lo universal es un aforismo que sólo se experimenta parcialmente en los universos ocasionales de *los* aquí y *los* ahora particulares. Su renovación es lo único común que todos los individuos e identidades colectivas compartimos; fuera de ello, todo es fragmentario y totalmente relativo; todo es maravillosamente disperso y multisígnico.

Pero, por momentos articulamos y nos apropiamos de una conjunción de esos fragmentos y se vuelven comunes. De pronto tienen sentido. Individualmente, algunos se aferran a eso, otros lo pierden y derivan a otra articulación de esa índole, otros destruyen, renuevan y reorganizan lo que viene con lo otro, otros simplemente derivan de uno a otro chispazo, cazando conjunciones según su brillo esté al alza… Y esto ocurre constantemente, nos van llegando estas articulaciones y vamos ejerciendo estas posibilidades abierta y vitalmente.

Todo esto también ocurre en lo que socialmente llamamos arte. Particularmente, me fascina cuando ocurre en el mundo especializado del arte de más reciente data; lo asumo mi objeto de interés principal porque se me antoja como el lugar más sincero desde mi aquí y mi ahora vitales.

Dentro del arte formal histórico, hay dos envolturas semánticas que identifico como dos pulsaciones que se corresponden: por un lado, la abstracción más cercana a la subjetivad; y por el otro, lo concreto o el arte concreto más cercano a lo objetivo. La abstracción está muy ligada al sentido de individuación e interpretación subjetiva de la forma, en tanto a un proceso emancipatorio frente a lo figurativo-mimético (*en la institucionalidad de los paradigmas artísticos académicos occidentales*). Es en el amplio sentido de la abstracción como idea histórica donde se hacen presentes las primeras y radicales nociones de libertad y autonomía con que la modernidad artística se vuelve operante.

La oscuridad se vence al abrir los ojos, no se trata del día y de la noche; enterrar el rostro en el suelo, buscar las respuestas en sueños y boicotear el ánimo. Todo en suspenso… Los números son otras letras; los números no son matemáticas…[1]

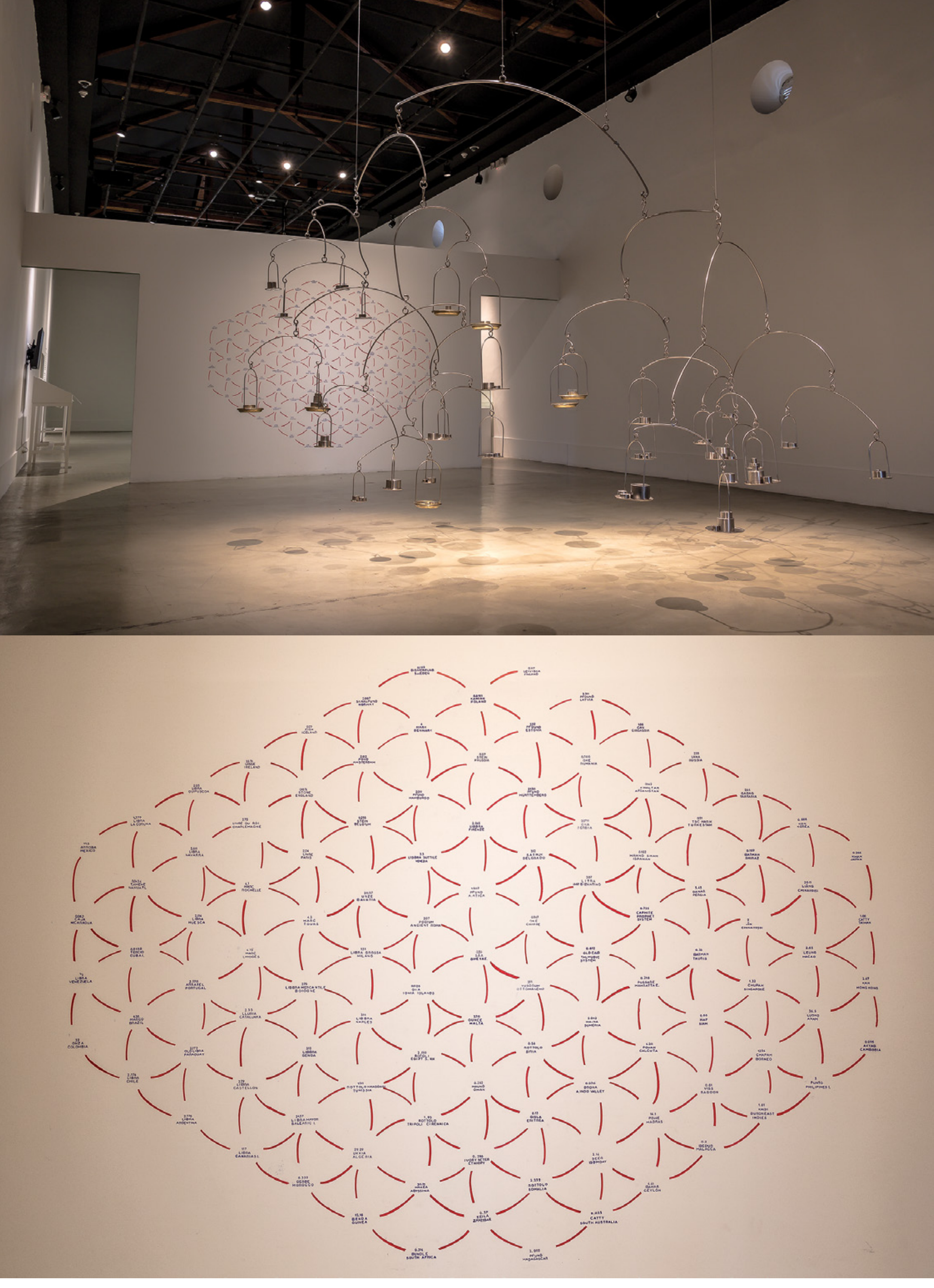
El arte concreto, por otra parte, posee un sentido objetivo. Es decir, reconoce y hace énfasis en la objetividad y especificidad formal del arte. El arte concreto identifica que existen elementos, dinamias y gramáticas que constituyen matérico-formalmente al arte por sí mismo; ya no trata a estos elementos lírica o íntimamente sino que los aborda como fenómenos físicos y encausados a la eficacia estética-constructiva. El arte concreto, como término, aparece por primera vez en De Stjil, y será retomado por líneas de reflexión entre arte-funcionabilidad social, arte-matemáticas, y el arte-experiencia.

Oikoumenē (suspended) plantea un encuentro entre ambas pulsaciones, pero no es efectiva del todo en ninguno de los perfiles. Esta obra es una escultura móvil, y como tal posee una condición física que juega con el equilibrio, pero a diferencia de Calder no se trata de poner en juego los pesos y masas de sus piezas de modo líricamente plástico. Tampoco se trata únicamente de generar procesos de extrañamiento o evocación poética, sucedánea al físico y tenso gesto de la escultura móvil histórica, como lo hacen obras más contemporáneas que revisitan los móviles de Calder. Por ejemplo, la propuesta de Carlos Amorales, *We´ll see how it all reverberates* (2012), la obra de Abraham Cruz-Villegas, *Autoconstrucción* (2014) y de Fermín Jiménez, *Acampada libre* (2015), entre otras. *Oikoumenē (suspended)* multiplica sus abordajes de entendimiento posibles, pues apela simultáneamente a toda esa carga histórica y revisitada de la escultura móvil, pero también a la balanza como objeto instrumental.

Mida el volumen entre un punto A que arenga a un punto B. ¿Qué hora es allá? ¿Cuánto peso aguanta una bestia? ¡La tuya! "Arbitraje internacional" dibuja líneas imaginarias que dividan la tierra; "número de oro", segundo lugar. ¿Cómo se fragmenta 1 si geodésicamente estoy en Greenwich? Colonización del teodolito positivista, defina cuánto mide el Ecuador desde el último suspiro de 1. ¡Eureka!, que le corten la cabeza. ¿Cuánto oro tiene la corona? Toda, todita, la distancia que nos une a la revolución, ¿corazones lúcidos? ¡Lleve, lleve, lleve! Si la libra de mentes ardientes pesa según el alma, ¿a cuántas vidas de los hombres equivale un día de Krishna? Hoy siento que soy diferente[2].

Oikoumenē (suspended) es un artefacto de convivencia entre diferentes sistemas de medición obsoletos (en tanto no hegemónicos o/y actualmente en desuso). Es una balanza rizomática que homologa de 1 a 1 y pone en equilibrio textos/pesos de diversa procedencia geográfica e histórica; y también es una escultura móvil reminiscente a tradiciones lúdico-formales modernas y más contemporáneas.

Es un experimento abierto a interpretaciones y que juega con las gramáticas de objetos utilitarios y artísticos, apropiándose de la visualidad del patrón histórico del kilogramo, y haciendo que la condición física del peso en sí se convierte en un contenido significante capital.



Oikoumené (suspended), José Hidalgo Anastacio 2015.
Registro Fotográfico Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

TRES ARTISTAS, TRES PROYECTOS, UN PROCESO CURATORIAL //

Lupe Álvarez

INTRODUCCIÓN. Cuando en el 2015, luego de ser seleccionados los 10 proyectos ganadores del Nuevo Premio Mariano Aguilera (NPMA), me plantearon el seguimiento a los procesos de producción de los tres artistas ganadores provenientes de Guayaquil –Oswaldo Terreros, Dennys Navas y José Hidalgo–, inmediatamente me asaltó la idea de rebasar el seguimiento curatorial convencional. Se trataba de artistas cuyas poéticas y desarrollos de propuestas conocía desde los albores de sus respectivas carreras. Podría decir que al ser tres alumnos del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador[1], institución en la que ejercí como profesora desde su fundación, había asistido a sus procesos de madurez y los había percibido en las etapas en las que afinaban cada vez más sus propósitos. Entendía no sólo cómo se habían ido posicionando en el circuito cultural local, sino la medida en que sus derroteros ideo-estéticos se perfeccionaban materializándose en un cuerpo cada vez mayor de obras.

Me sentía involucrada en el proceso de formación de los tres artistas. Pero, esta condición provocó que entablar con ellos una relación desprovista de la habitual verticalidad con la que se asume habitualmente el rol del maestro se convirtiera en un interesante desafío. A su vez, haber ocupado en ocasiones este rol, me permitía jugar con ciertos recursos creativos que pudieran conectarse con didácticas independientes y también adoptar formas de "clínica" de proyectos, despejando el diálogo que suele caracterizar el trabajo del curador a secas. Esto permitió conceder un importante espacio al objetivo del NPMA de dar seguimiento a los procesos de producción, para conjurar el riesgo de apostar por proyectos entregados en fase primaria de enunciación.

Un planteamiento y todo un trabajo por hacer; tres artistas con procesos bien diferenciados y la posibilidad de un vínculo permanente, daban a este trabajo el cariz de un proyecto especial. Así nació *Curar, crear, aprender*, una oportunidad de entablar conversaciones, intercambiar referentes, moderar las diferentes fases del trabajo en diálogo constante dentro de un colectivo y, sobre todo, de descubrir conexiones que probablemente pasarían desapercibidas cuando las obras se asumen como finalidades en sí mismas.

***CURAR, CREAR, APRENDER:* EL PROCESO.** El primer paso de este ensayo fue aprovechar las exigencias del 'Mariano' para el desembolso económico de la primera etapa. La estrategia de pedir un intento de discurso exhaustivo (el famoso documento de las 10 páginas) a los artistas y actores culturales en general, nos sirvió para estimular procesos reflexivos que desembocaron en una escritura en la que, más allá del requisito burocrático, se ponían en juego elementos fundamentales de las propuestas, hurgando en los horizontes referenciales, los propósitos, las soluciones y los dispositivos para la concreción de las mismas.

Habíamos acordado que el proyecto tendría una instancia de aprendizaje articulada desde encuentros permanentes. Activamos un chat en el que intercambiamos ideas de forma continua, hurgando en fuentes heteróclitas que alumbraran las problemáticas presentes en las obras, buscando referentes conceptuales y datos sobre muestras que podían alumbrar dispositivos museográficos, discusiones sobre *displays* posibles para los diferentes proyectos, entre otros temas. Todo esto, planeado colectivamente y con miras a las dos instancias definitorias: el laboratorio de proyectos y la muestra final.

Trabajamos de manera sostenida con la condición de no desatender lo que se podía capitalizar en los procesos que pensamos como cotos donde se afinaban posibles desarrollos conceptuales, independientemente del proyecto puntual que nos ocupaba. Las ideas de mantener tres instancias: creativa, curatorial y de aprendizaje, fueron acordadas desde la primera reunión.

Mi figura cumplió el papel de un interlocutor que concibe recursos para propiciar una situación de aprendizaje en la que se construye colectivamente el conocimiento. Además, conversamos, desde un principio, sobre la posibilidad de hallar un vínculo entre los tres proyectos; independientemente de que, al final y en consonancia con los demás participantes del equipo, nuestra articulación se mantuviera. Se trataba de una estrategia para sostener el sentido de colectividad que debatía problemas de orden similar o aristas de una condición cultural común.

DEL GESTO CIERTO. CINCO FORMAS DE PONER LUZ EN UNA MANCHA OSCURA[2]. Antes de las primeras reuniones, había propuesto a los tres participantes un ejercicio cuyo propósito era explorar vínculos entre conocimiento e imagen, lenguaje y sentidos. Este ejercicio tenía como objetivo identificar ciertas recurrencias halladas en los discursos estéticos de cada uno. La idea era que esas maneras, sobre las que cada una de las poéticas constantemente volvía, pudieran ser nombradas a través de palabras (no menos de cinco y no más de diez).

Detectar estas palabras organizadoras permitiría hallar intereses, ámbitos y tópicos centrales para cada uno. En la misma medida que tales palabras remiten a lugares comunes con los que ellas se relacionan, esos espacios de coincidencia eran interpelados abriendo las puertas hacia otras posibilidades.

Conversamos sobre estos ámbitos y, en la medida que encontrábamos elementos que conectaran con los mismos, afinábamos los medios posibles para resolverlos en imágenes de toda índole. Se trabajaban bocetos, apuntes, mapas sensibles, memorias, anécdotas, experiencias, textos y creamos una carpeta acerca de ciertas interioridades de los procesos creadores de cada uno, que pudiera ser revisada.

Con el requisito del laboratorio de proyectos, exploramos aquellos recursos que nos permitirían dar visibilidad a los diferentes procesos, cuidando la presentación en sala, pero velando porque esta instancia no tuviera las características de las obras concretas y acabadas, sino la de los procesos creativos.

Otras instancias del ejercicio incluían: Despejar a cada palabra de aquellos contenidos más previsibles e irlas asociando con significados más complejos que fueran más allá de ciertas cartografías culturales que los han convertido en retóricos. La intención fue buscar usos más libres de cada uno de esos significantes/palabras y desvincularlos de formatos establecidos.

Otra parte del ejercicio abordó el contexto ideológico en el que cada palabra es usada, pero uno de los procesos más importantes consistió en hacer una presentación personal a manera de la famosa obra de Joseph Kosuth conocida como *Information Room*. La consigna descrita era la siguiente: "Si tuvieras que poner en una mesa, libros y documentos que te han tocado profundamente tu devenir como sujeto intelectual, artista o persona (imagínate que debes hacer un *remake* de la obra *Information room*, pero con una economía más estricta), qué pondrías y cómo". En este caso pedía un boceto.

Cada parte del ejercicio implicaba perfilar toda una serie de procesos con apuntes, imágenes, referencias, que iban surgiendo al desarrollar cada una de estas operaciones se aplica relacionadas con las palabras elegidas por los participantes. Al realizarse en colectivo, la tarea se convertía en una especie de mayéutica, que permitía retroalimentaciones, advertir coincidencias, articulaciones, identificaciones de referentes y, como resultado, devino un proceso grupal de construcción de conocimiento.

Previamente se habrían establecido una serie de premisas para enfrentarse al proceso: 1. No juzgar el conocimiento por la autoridad de las fuentes. 2. Liberar el cuerpo-pensamiento: cuerpo que gesticula, cuerpo que pinta, cuerpo que dibuja, cuerpo que visualiza y representa. 3. Liberar la visualización de procesos de la exigencia de consumación-definitividad. 4. Dejar que lo representacional-visualizable acompañe a los procesos reflexivos, preservando su temporalidad, sus preguntas y puntos suspensivos, dejando que estén atravesados por digresiones o presencias azarosas. 5. Permitir que la argumentación sea sustituida por el "dar cuenta de…".

En los ejercicios desarrollados por los artistas (ver Anexo), cada uno tuvo la posibilidad de armar la plataforma esquemática, a partir de sus propensiones y sus modos de posicionarse en la práctica artística. Estos ejercicios brindaron la posibilidad de manejar referentes teóricos procesados por ellos mismos, distinguir las problemáticas y modos de problematizar de cada uno de los artistas y descubrir puntos de contacto entre los tres. Estos últimos actuaron como ejes reflexivos, en los cuales se situaron las obras.

El ejercicio además, permitió –luego de reconocer ciertas bases comunes– plantear autores referenciales, orientaciones de pensamiento, debates y algunos libros útiles para ser discutidos desde diferentes aristas. Es importante mencionar que estas indagaciones, con relación a posibles diálogos y búsquedas de sentido, no sólo se nutrían de pensamiento formal de corte filosófico-cultural o de referentes artísticos o museográficos. El horizonte se amplió notablemente con análisis de producciones simbólicas y culturales diversas incluidas religiosas, herméticas, políticas o acontecimientos anclados en cualquier esfera de la vida, incluyendo los titulares y debates del día.

En conclusión, coincidimos en que el núcleo articulador de los tres proyectos artísticos es el cuestionamiento del Pensamiento Occidental Moderno Clásico (POMC) y los modos en que cada uno interpela o se proyecta en relación con dicho paradigma.

La obra denominada *Proyecto reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras*, de Oswaldo Terreros, lo hace al poner en entredicho las formas en las que operan una serie de ficciones políticas, asentando estilos y retóricas que son perfectamente constatables, que poseen coherencia y proliferan en una importante producción sensible de la que el artista se apropia, parodiándola, señalando su presencia y devolviendo su vigencia en la trama ideológica aun cuando los sentidos que las animaron se han vaciado.

Desde la idea de la utopía o de la distopía, desde la exploración de la pintura, el objeto y el dibujo, el proyecto *Tierra hueca*, de Dennys Navas, cuestiona las maneras en las que el hábitat, el espacio construido o el paisaje revelan sensaciones del mundo y aportan datos acerca de formas de vida y de la tesitura deseante que la representación sugiere.

Por su parte, José Hidalgo Anastacio, con su obra *Oikoumenē (suspended)*, lo hace desde el uso de signos de una modernidad higienista y reduccionista, dada a principios modelizadores.

En el proceso de *Crear, curar, aprender*, manejamos siempre la idea del conocimiento como potencia organizadora y potencia heurística; no, como ilustración. Un acervo que sirve para organizar elementos y para incentivar la identificación de formas sensibles que refieren relaciones con el mundo y con ciertos tópicos significativos. Para tener ideas más profundas y que sus imágenes produzcan relaciones más densas con las realidades a las que refieren. Para integrar y organizar conocimientos. Para generar mapas sensibles y apuntes que pueden entenderse como potenciadores de la imagen.

A partir de estas conversaciones, nos explayamos en cómo los procesos de conocimiento se metabolizan. No dan resultados inmediatos, pero acumulan, sedimentan y brotan en forma de articulaciones sensibles.

El resultado pudo apreciarse en la fase de presentación de los proyectos. El método elegido por nuestro equipo afinó la elección de los componentes expresivos de las obras, las soluciones materiales y las formas de comunicación de las diversas propuestas.

En el caso de los tres artistas, el proceso de producción tuvo particulares complejidades metodológicas. La discusión colectiva de fuentes variadas ayudó a que cada una de las propuestas articule los modos en que dialoga con la cultura contemporánea e, incluso, a descubrir con mayor amplitud el sentido de pertinencia de las mismas; lo mismo, en relación con problemáticas del mundo global, que con la escena local. Este proceso también facilitó deslindes museográficos, discusiones acerca de la economía presentacional de cada obra y cuestiones que –desde diferentes roles, pero en equipo– nos han dado insumos para un proyecto curatorial que, dadas sus instancias de curaduría, creación y aprendizaje, no se agota.

El énfasis en la dimensión sensible de la instancia exhibitiva ha sido uno de los puntos nodales, buscando la capacidad de que las obras se defiendan desde lo que las imágenes pueden comunicar. También hemos enfatizado en la economía simbólica de los proyectos de modo que, al ubicarse todos en plataformas donde la instalación o la documentación tienen un papel preponderante, no haya excesos ni faltas (un gran reto para las propuestas).

Visto en sentido amplio, el proyecto *Curar, crear, aprender* ha aprovechado supuestos como aquel que señala Sol LeWitt: "el artista no necesariamente debe entender su propio arte. Su percepción no es mejor ni peor que la de los demás"[3]. A lo que, como curadora, agregué: "pero sí puede estar al tanto de sus procesos y dar cuenta de ellos".

Sala de Proyectos
Primer corte de Exposición
PMA, 22, 08, 2015
Dennys Navas







Tierra hueca, Dennys Navas
Detalle de obra, Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

DENNYS NAVAS LA ROSA: *TIERRA HUECA*, LA METÁFORA Y LA CINTA DE MOEBIUS

Admirar la propuesta de Dennys Navas pudiera colocarnos ante algunas paradojas: silencio y extrañamiento, aun cuando la escala de las piezas se imponga; la ausencia del ser humano a pesar de su énfasis en su hábitat y en formas de vida que de éste podríamos inferir.

Las problemáticas del habitar y las formas en las que adquieren cuerpo acopian potencia expresiva y simbólica, a partir de la asimilación por parte del artista, de un horizonte referencial variopinto y vasto, en el que conviven: *La República* de Platón y su famoso Mito de la Caverna; las utopías literarias de los siglos XVI y XVII, que avistaban mundos habitables para una equilibrada vida social; los paraísos de relaciones humanas justas y armónicas, vislumbrados en las comunidades de los Socialistas Utópicos. También se dan cita elucubraciones de quienes han problematizado de manera sustanciosa el espacio; las formas en las que, desde su concepción y usos, visibilizan el poder, la vigilancia (Foucault); la protección y el miedo a un afuera percibido como amenazador o encarnando ideales de refugio e intimidad (Bachelard).

En este sentido, la propuesta de Dennys Navas no es reciente. *Tierra hueca* es sólo un hito más de su larga indagación que ha encontrado en la pintura, el dibujo y el objeto, formas sugestivas de singular presencia. Y es que estos medios no son accesorios ni implican necesariamente adscripciones disciplinares. En ellos, Dennys ha hallado modos de expansión conceptual densamente visuales que le brindan plenitud a sus destrezas y a su imaginación arquitectónica; que le permiten acogerse a formas narrativas aptas para tejer la prolijidad con la que sus imágenes se ofrecen a nuestros ojos.

Casas, parques, jardines, los modos en que la arquitectura y el urbanismo revelan aspectos fundamentales de la subjetividad. Todo eso en lo que podemos fijar nuestros ideales de vida y nuestros miedos han formado parte permanentemente de sus preocupaciones. Su periplo por estas inquietudes –en las se superponen el espacio físico, la vida social y el sujeto– refleja nítidamente una convicción asociada a la poética del artista norteamericano Gordon Matta Clark, cuando, al fragor de sus obsesivas exploraciones por los barrios populares neoyorkinos, afirmara esa idea de que: "La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico" (Bachelard, 2000, p. 59).

Al artista, su breve paso por estudios de arquitectura le ha provisto de herramientas para lograr efectos pictóricos singulares, que enfatizan la artificiosidad de los ambientes que crea, en los que las huellas dejadas por apuntes y bocetos registran la creación de espacios minuciosamente calculados, alusivos a complejos habitacionales; al mismo tiempo perfectos, raros y extrañamente disfuncionales. Espacios diseñados con una asignación espacial para cada necesidad de la vida cotidiana, pero sin la presencia humana.
Sin embargo, observar al detalle el entramado habitacional que pone ante nosotros, atrae las antiguas conclusiones darwinianas[4] acerca de la capacidad del hombre de transformar su entorno, de proyectarlo, creando condiciones para la supervivencia de la especie a partir de un sofisticado y productivo proceso de transformación de los instintos.

Esta capacidad humana de amoldarse ha servido siempre de acicate a la imaginación, que encuentra en la hostilidad el impulso heurístico necesario para crecer. Dennys se declara observador atento de estos desarrollos en los que diversos grupos humanos van creando sus modos de vida en condiciones concretas, muchas veces adversas y con medios propios.S
En las primeras etapas, su obra incursionó en torno al tema de la casa, poniendo en relieve cómo esta expresa el lugar que ocupamos en el mundo, como individuos y como grupo social. La casa es nuestra vida, según Gastón Bachelard (2000), nuestro cuerpo y nuestra alma.

Desde estas preocupaciones medulares, emergieron imágenes de parques, jardines, elucubraciones urbanísticas que ponían en el tapete las formas materiales del poder, la necesidad de protección, la vigilancia y el control. Es así que la arquitectura y el diseño ambiental han hablado profusamente en la obra. Navas presenta propuestas resueltas en grandes formatos, en las que también actúa el color como recurso para trasmitirnos las perturbadoras atmósferas en las que ha logrado gran experticia.

Pero, hay un ícono que refleja de modo prístino la forma humana de imponerse sobre formas amigables de ciudad que recrean formas en las que la presencia de lo fabricado no se proyecta agresivamente. Ese ícono es el rascacielos, emblema de desarrollo urbano y de especulación económica sobre el espacio, que representa el más consumado estándar de rendimiento. El rascacielos es el sustituto de los otrora códigos de monumentalidad y personifica una de las más potentes representaciones del poder en el contexto tardocapitalista.

En *Tierra hueca*, el rascacielos parece estar presente, pero invertido. Ha sido levantado bajo la tierra. Acompaña en la serie a otras estructuras arquitectónicas cuyos interiores, totalmente descubiertos, aparecen compartimentados, rigurosa y funcionalmente administrados. La imaginación puede aumentar los valores de la realidad. Tal y como Bachelard nos apunta: en las

representaciones de este artista, podríamos hallar "los recuerdos de todas las casas que nos han albergado y más allá, de todas las casas que soñamos habitar" (Achaval, M., s/f)[5].
Pero hay aquí una rara complacencia. No corren los tiempos de esos hermosos manifiestos de Walter de María[6]. La promesa de éxtasis sicodélico que mostraba Robert Smithson[7] por las ruinas mayas de la imponente selva Lacandona, ya no tiene la misma resonancia. Las declaraciones del primero suenan ingenuas a los oídos de hoy, y también perversas.

> Los periódicos siempre dicen que son malos, una desgracia.
> A mí me gustan los desastres naturales y creo que tal vez sean la más alta manifestación artística que se pueda vivir. (De María, 2013, p.51)

Estas frases de Walter de María, en 1960, están inflamadas de romanticismo. Auténticas odas wagnerianas a la belleza que puede haber en la tragedia.

Fuera de la riqueza imaginativa de estos grandes artistas, el panorama era otro.

"¿Si tuvieras 30 días para salvar el mundo, qué harías el día 29?" Era el título de un artículo periodístico que ponía en consideración el polémico estudio acerca de "Los límites globales del crecimiento", que un grupo de jóvenes científicos de MIT realizara en 1972 para el "Club de Roma". En este informe, que entonces no fue escuchado, los expertos hablaban de un mundo en franca bancarrota ambiental dado el crecimiento explosivo de la población, el inminente agotamiento de los recursos en un mundo finito; los estilos de vida irresponsables, el cortoplacismo de las políticas económicas, intereses políticos y un sinnúmero de factores que supuestamente, en aquel tiempo, la humanidad podría controlar con estrategias de largo aliento y alianzas internacionales sustentables.[8]

El tema hoy es omnipresente, pero hace relativamente poco tiempo que los efectos nocivos de la industrialización y del modelo de vida sustentado por esta, han sido reconocidos por la política internacional.

Tierra hueca tributa a los imaginarios de un mundo postapocalíptico abordado con prolijidad en el mundo del arte. Son imágenes en que la vida posible y una intimidad protegida deben arraigarse por algún desastre innombrable, en un lugar artificial y sombrío fuera de su ambiente "natural". Modos de habitar sumamente delusorios y diagramados, como si su construcción disfuncional, pero demasiado planificada, encajara en prototipos de escenarios modélicos diseñados para alguna estrategia de supervivencia.

"¿Existe acaso otra libertad sicológica que la de soñar?, se pregunta Bachelard; esa libertad que reside en la actualización plena de la conciencia imaginante?" (Achaval, s/f) .

En un sugestivo ensayo, el antropólogo y filósofo, Bruno Latour (2011), señala:

> Reflexionemos un poco sobre lo que se da a entender con la idea de "antropoceno", esa asombrosa invención léxica propuesta por los geólogos para etiquetar nuestra época. Lo sublime, advertimos, se ha evaporado cuando ya no se nos considera humanos endebles dominados por la "naturaleza" sino, por el contrario, un gigante colecti-

> vo que, si se mide en terawatts, ha crecido tanto como para convertirse en la principal fuerza geológica de las que modelan la Tierra. (p.57)

Vaya paradojas en las que nos colocan las innumerables reflexiones que ponderan, al mismo tiempo, la inminente catástrofe y la inventiva creciente de las ciencias y la industria. Escuchamos con escepticismo las voces que se alzan reclamando que se detengan las políticas de desarrollo que revelan intereses supranacionales, crecimientos medidos en cifras, las alzas del PIB o el fulgor de cada descubrimiento, pero no somos capaces de frenar lo que se nos viene o quizás ya perdimos la oportunidad…

El trabajo no convencional de Latour (2011) es afectivamente tan eficaz que entronca con las imágenes ambiguas de las propuestas de Navas.

> Ella (refiriéndose a la naturaleza) puede "vengarse" de la manera más extraña…, deshaciéndose de nosotros, dejándonos fuera de existencia a golpe de temblores, por así decirlo. Así que, en definitiva. Ella es demasiado frágil como para cumplir el papel tranquilizador de la antigua naturaleza, demasiado despreocupada por nuestro destino para ser una Madre, demasiado incapaz de ser propiciada por pactos y sacrificios para ser una Diosa. (p.71)

Queda entonces el espacio (¿sólo?) para la utopía, retomando las antiguas estrategias del placebo. Y es que, aun en esas condiciones podemos concebir y crear, adaptarnos (de cierto modo) como Darwin nos enseñara.

Dice Latour (2011):

> Ella (la naturaleza) permanecerá, no es por Ella por quien debemos preocuparnos; somos nosotros los que estamos en peligro. O más bien, en este enigma del antropoceno hay operando una especie de cinta de Moebius, como si simultáneamente nosotros la rodeáramos —en tanto somos capaces de amenazarla— mientras Ella nos rodea —en tanto no tenemos otro lugar adonde ir—. (p.71)

Tierra hueca nos pone ante esa simultaneidad. Funciona aquí como esa cinta de Moebius con la extraña propiedad matemática de ser un objeto no orientable y, sin embargo, perfectamente reglado que mientras mantenga su forma, repite su estructura.

¿Necesitaremos una ética ambiental fundada en nuevas bases?

¿Tendremos tiempo?




Oikoumené (suspended), José Hidalgo Anastacio
Detalle de instalación, Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

JOSÉ HIDALGO ANASTACIO: "ES PRECISO EL EXAMEN SOSTENIDO EN CADA ACTO DE VER"[9]

La propuesta de José Hidalgo Anastacio, con su obra *Oikoumenē (Suspended)*, ha crecido en la afirmación del sujeto creador, de su capacidad de fabular y construir ficciones a partir del uso liberal y ambiguo de repertorios sumamente estructurados, que se respaldan en lógicas similares a las depuradas sagas formalistas.

Este artista engrosa la lista de aquellos que ensayan su discurso visual complementando la investigación estética con el despliegue de una escritura de corte marcadamente autorreflexivo y poético. Allí encuentra el depósito de ideas que facilita la simbiosis entre su experiencia con el arte y su confrontación con el mundo.

Es por ello que una valoración plena de su trabajo requeriría un acercamiento con este acervo textual que asume el formato de una escritura fragmentada, experiencial, en ocasiones de corte filosófico y, en otros momentos, afín al carácter de sentencias (a la manera de los artistas del Minimalismo o el Conceptualismo histórico); pero siempre plagada de una imaginación delirante que le identifica y provee a estos "usos formales" de un carácter inédito y propio.

Con este antecedente, podríamos afirmar que, aunque su obra sea susceptible de ser admirada de acuerdo al paradigma del objeto consumado, específico al espacio, y aunque sus d*isplays* exhiban la teatralidad que pulieron sus antecesores del Alto Modernismo, como la mayoría de aquellos que le alimentaron; el trabajo de este artista descansa en su grosor procesual. Un proyecto continuo de experimentación para recalibrar matrices, apropiárselas y contaminarlas con la subjetividad que aquellas trataron de clausurar.

Este es el proceso que le garantiza acopiar datos sensibles y experiencias para cotejar cosas aparentemente lejanas y jugar con un universo de relaciones imaginarias, intensamente lúdicas, pero vinculadas tangencialmente con problemáticas cruciales que animan el debate sociocultural.

Anastacio no es un formalista en el sentido convencional, a pesar de la imponente presencia formal de sus proyectos escorados en repertorios de diversas tradiciones abstractas. Sus propuestas ideo-estéticas, lejos de centrarse en tópicos autorreferenciales y meramente expresivos, atraen múltiples asociaciones que se ratifican en estrategias muy sofisticadas, en que la referencialidad (títulos, alusiones ambiguas, significaciones oblicuas de ciertos objetos y procedimientos formales) juega un importante papel. Las propias declaraciones poéticas de Hidalgo, en las que va hilando sus variantes de soluciones presentacionales, lo señalan:

> Es preciso comprender a las obras no sólo como producto de individualidades, sino también que todo discurso artístico individual se agencia y empodera directa o indirectamente por el horizonte de pensamiento de sus contextos e instancias históricas.

En estos documentos, no abundan las certezas, pero sí la digresión continua, densamente imaginativa, que se resiste al carácter apodíctico o a las argumentaciones definitorias de los habituales *statements*.

A Hidalgo, lo han nutrido las más enjundiosas tradiciones rigoristas que han indagado en las dimensiones conceptuales de estructuras sensibles básicas, cuya aparente simplicidad y aptitud modélica, iluminan órdenes simbólicos desde los que se organiza (y jerarquiza) el mundo. Este punto hace que su obra posea un fuerte impacto visual y un apego al espacio, que sirven de marco a gruesas reflexiones respecto a las relaciones de poder, equidad, diferencia cultural y otras cuestiones relevantes, en un contexto que pondera la distancia crítica en relación con la impronta universalizante de la matriz occidentocentrista y sus órdenes simbólicos.

"EL OBJETO ARTÍSTICO NO ES LA BOMBA, ES EL DETONANTE"[10]. Hay ciertas propensiones en la obra de este artista. Entre ellas, destacan su vocación por el dibujo, por el proyecto como lugar de enunciación y su interpelación constante a la bidimensionalidad. Esta última es una cualidad formal a la que pone en tensión a partir de la coherencia específica con los espacios donde se emplaza, generando un deslizamiento heterodoxo entre el trabajo propiamente artesanal inscrito en la tradición de la huella manual y el uso de protocolos reproductibles, a la manera en que son teorizados por artistas como Sol LeWitt. Como muchos de sus coidearios, Lewitt resaltaba los vínculos entre la física teórica, la matemática y el arte; otorgándole a esta conjunción una especie de mística capaz de dar imagen a procesos abstractos o incognoscibles de antemano.

Hidalgo reconoce su afinidad con LeWitt, quien teorizó sobre la reproductibilidad como modo de producción en el arte: "Siempre me han interesado sus procesos de generación de protocolos y su articulación de sentidos desde lo sistémico", asevera el artista.

"ENTONCES, ¿POR QUÉ MEDIR EL MUNDO?"[11]. *Oikoumenē (Suspended)* ha sido definida por este artista como obra-experimento. El proyecto tiene su origen en investigaciones artísticas que llamó *Transmutatio mensura series* y en las que exploró diferentes

sistemas de medidas y su relación con las respectivas culturas que les dieron sentido y uso. Estos antiguos patrones expresaban concepciones del mundo y modos de vida particulares. Tenían equivalencias específicas relacionadas con sus contextos. En el siglo XX, se asumió casi de manera general el sistema internacional de medidas tal y como ha llegado a nosotros, el mismo que se instituyó como modo universal para calcular el mundo de acuerdo a propiedades físicas. Con esa "objetividad" ecuménica e instrumental de la Razón Moderna, aquellos sistemas pasaron a ser huellas arqueológicas, objetos de estudio con valor antropológico dispensados de su antigua vida útil.

La pieza tiene como centro una estructura móvil donde distintos brazos conectores, objetos calculados de acuerdo al peso y su disposición espacial, permiten la convivencia en ciertas condiciones de equilibrio. Su intención es concebir la imagen material del convivio: una fábula constructiva sobre cierta utópica conciliación de la diferencia.[12]

Bruno Latour (2011), desde la antropología filosófica, nos coloca ante estos desafíos. Comentando la necesidad de no volver a separar el mundo de la ciencia del mundo de la política, nos conmina, en la era del antropoceno, a la tarea de "descifrar con una nueva metrología el peso relativo de las cosmologías involucradas. Ya que ahora son los mundos los que están en cuestión, comparemos entre sí las cosmologías" (p.6)[13] Su planteamiento desde el campo científico en esferas como las de la ecología política, parece guardar este sentido.

En el plano de las soluciones estéticas, la recurrencia al móvil y el lugar que éste tiene en los experimentos constructivos del artista, no es gratuita. Cuando hablamos del móvil, también es obligada la alusión a Calder, el artista que otorgó dimensión de culto a este elemento.

Aparte del pródigo estudio que ha hecho de este recurso, Hidalgo, a diferencia de Calder, lo propone fuera de los marcos de cualquier autorreferencialidad. Lo presenta como una balanza disfuncional y lúdica que exime su lugar como instrumento y, a la vez, performa su condición de descifrar los pesos y permitir el equilibrio en su condición de objeto específico.[14]

Pero la instalación no se agota en el móvil ni en la teatralidad de su definición estructural creadora de espacio. La pieza se "completa" con un dibujo de pared, a la manera de los *Wall Drawings* de Sol LeWitt, generando un flujo espacial que, como gancho sutil, arma el complejo mapa de referencias a los metrajes concretos que se exponen al incierto equilibrio.

Este gesto pudiera ser objeto de un estudio particular; pero su lectura alegórica, desde su arbitrariedad, con la lógica que le brinda el patrón especulativo del que parte, genera un nuevo sistema de relaciones donde la universalidad en su sentido histórico no es posible. Sin embargo, lo más interesante es el protagonismo que tienen la tensión y el equilibrio precario. Más allá de la utopía, ¿es posible el convivio y la equidad verdadera?



Reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras, Oswaldo Terreros. Detalle de obra, Exposición Proyectos Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo, 2016.

OSWALDO TERREROS: *REACTIVACIÓN, REPOTENCIACIÓN Y REVITALIZACIÓN DE ASOCIACIONES OBRERAS*

Oswaldo Terreros es un artista que ha asimilado sus experticias como diseñador gráfico para destinarlas a movilizar ideas acerca de cómo la producción visual ha jugado un papel fundamental en el ejercicio de la política. De este modo, su labor se ha concentrado en destacar el grosor simbólico de ciertas estrategias del diseño grafico, haciendo énfasis en el carácter de los repertorios visuales que se utilizan para modular la ideología y entender tipos de subjetividades a ella asociadas. Esta mirada, interpelante del marketing político, le ha permitido explorar la relación entre el manejo de esos repertorios y orientaciones que, como el populismo, han jugado un papel importante en nuestra historia cultural.

Desde esta vocación, se ha empeñado en atacar los fundamentos mismos de esas retóricas demostrando-mostrando diversas tradiciones en las que tales regímenes simbólicos han consolidado su poder e impacto en la subjetividad; pero también, poniendo en el tapete la vaciedad, hoy, de sus contenidos y de su capacidad movilizadora, su devenir lengua muerta, simbólicamente ineficiente. Para ello, se ha valido de formas del humor tan prolijas como la parodia y el pastiche.

Hay mucha tela por cortar en esta tarea, por lo que su proyecto está en constante reinvención y desarrollo.

Su obra más conocida es la creación del *Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses)*, en el que coloca toda una artillería en función de la credibilidad y el establecimiento de este movimiento político ficticio. Terreros arma una parafernalia del remedo

en el diseño de campaña de este “partido”, exagerando “hasta el vómito”[15] los recursos de sus estrategias comunicacionales.

Como todo diseñador, tiene bien claros los modos en los que la propaganda ideológica funda su impacto y cómo se las agencia para pulir tácticas destinadas a distribuir contenidos interesados, inscritos en formas hábiles para manipular “expectativas colectivas socialmente constituidas”.[16]

Hay una fuerte criticidad en esta propuesta, ya que desnuda lo que identifica como “discursos articulados desde la coyuntura y no desde los principios”[17], apuntando con ello a retóricas que, a partir de la autolegitimación de las formas de vida y gobernabilidad que promueven, no generan mecanismos de reflexividad, distancia crítica ni capacidad de re-enunciación, entendidos como procesos que empoderan a la ciudadanía, convirtiéndola en actor político maduro y participativo.

La estrategia de Terreros en *GRSB*, desde su escorarse en el pastiche y la parodia, apunta a des-identificarnos con el tipo de sujeto político que dichas prácticas comunicacionales moldean, a emplazarlas y reconocerlas en el horizonte de su fracaso, pero también en la manera en el que sus ficciones todavía resuenan en ciertas audiencias.
Por tener un objetivo fundamental en las campañas comunicacionales, esta obra no sólo le ha prestado atención a aquellos dispositivos que constituyen el acervo visual más importante de tradiciones históricas y actuales de la propaganda; Terreros es uno de los más acuciosos expertos en el uso de archivos, de los que extrae múltiples referentes. Se apropia de este tipo de materiales para, además de recuperarlos y darles visibilidad, explorar sus relaciones con modos actuales de vivir la política, sesgo que puede apreciarse en los derroteros de muchos de estos capitales simbólicos.

Le interesan los legados propios de orientaciones de la gráfica política que forman parte del patrimonio mundial de este tipo de visualidad: la propaganda de los regímenes populistas y socialistas, por ejemplo; sobre todo por su habilidad para manejar conceptos como identidad, pueblo, patria, clase… y también aquellos presentes en los imaginarios populares. Al mismo tiempo, integra de manera ingeniosa las formas vernáculas de voltear el tono grandilocuente de esos referentes oficiales mediante la mímica y la parodia.

Terreros ha expresado su interés en recuperar formas de expresión de algunas tribus urbanas, como el movimiento *hardcore*, al que siempre ha seguido. Llama la atención sobre cómo estos grupos, desde sus estéticas subversivas y antiretóricas, se han apropiado de muchos significantes de las luchas sociales para refuncionalizarlos dentro de sus plataformas expresivas.

Si, en el movimiento *GRSB*, la propuesta se movía alrededor de aquellos elementos de la agitación y propaganda políticas, usando principalmente la tradición del cartel (con fuerte arraigo en la gráfica del *Proletkult*), pero en simbiosis con elementos visuales del ancestralismo; en el proyecto actual, denominado *Reactivación, repotenciación y revitalización de asociaciones obreras*, el muralismo y la insignia ocupan el primer plano.

Terreros se propuso rescatar el acervo emblemático de organizaciones obreras cartografiando sus sedes y recopilando reliquias. Una especie de arqueología de esas señales que, otrora,

representaron la capacidad de los trabajadores de aglutinarse para defender sus causas, pero que hoy han dejado atrás sus aires movilizadores convirtiéndose en lugares polifuncionales: a veces devenidos locales de alquiler, sedes de conciertos de rock y sitio habitual para usos ajenos a los que animaron sus fundaciones.

Las antiguas sedes que agruparon gremios de trabajadores unidos para defender sus intereses de clase, tal y como el artista constata, muestran un paulatino languidecimiento que emula con las realidades del movimiento obrero actual, cuyo rol de destacado actor político ha quedado en el olvido. Esta mutación ha puesto en evidencia el abismo existente entre los enunciados, postulados genuinos y representaciones de lucha popular, inscritos en el acervo simbólico que estas asociaciones aún preservan, y su realidad actual, ajena a las pretensiones inscritas en aquellos ideales de la lucha social que enarbolaron.

El proyecto promueve una estrategia de acercamiento a esas asociaciones y a las administraciones actuales de sus diferentes núcleos para, mediante este contacto, acopiar material, indagar en los signos de su antigua vida política y también en sus formas de sobrevivencia; una exploración de los contextos en los que están ubicadas y el llamado de atención sobre la existencia de los patrimonios visuales que resguardan. Para Terreros, se trata de una especie de zona oscura. El gesto expresa una búsqueda, la voluntad de entender si esos otrora importantes actores se han extenuado de la misma manera en la que languidecen las ideologías que representaron y en la medida en que su credo perdió sentido. Cuando la derecha y la izquierda se tocan, cuando ya no procede hablar de las hazañas de una clase que en otros momentos animó importantes reivindicaciones sociales, ¿qué queda?

Es por ello que el proyecto tampoco moraliza ni avanza juicios.

La propuesta artística se coloca entre el gesto de recuperar esos repertorios y el intento, condenado al fracaso, de "resucitarlos" a través de expresiones que, como el mural o el emblema, recuerdan ese pasado en que se sentía el peso del movimiento obrero en la lucha por una nueva conciencia política. De hecho, hay en su gesto una especie de ofrenda. El artista ha redimido la tradición del mural, estudiando la producción de los más insignes representantes del muralismo comprometido en la ciudad: Segundo Espinel y Jorge Swett. A partir de ello, genera "Entrega del progreso al pueblo", un mural que, en clave visual afín a los estilos de sus inspiradores, es emplazado en lo que queda de uno de esos importantes espacios.

En su exhaustiva empresa cartográfica y archivística, Terreros busca reinscribir esos imaginarios sepultados y sacarlos del olvido: "me interesa rescatar estos espacios como escenarios de debates y acuerdos que alguna vez contribuyeron a la cimentación de una esfera pública"[18]. Y, en esa intención radica, entre otras cosas, el mérito: es el recuerdo revisitado, activado como herencia política, el que hoy, podría descubrir las falacias de una esfera pública que ha sido vilipendiada o casi asumida en su existencia imposible.

Pero hay un tema álgido en esta estrategia y es su componente de negociación con los que resguardan esos restos y fungen como regentes de los espacios. Devolver estos acervos a los protagonistas es un acto que oscila entre el recordatorio, la "activación" o la verificación de una lengua muerta que inscribe, neutralizándolos, a tantos signos de la historia superpuestos a cambios arbitrarios que pululan en las urbes.

ANEXO

A continuación, incluyo algunos de los ejercicios realizados por los artistas, para dar una idea más clara del proceso que se llevó a cabo.

José Hidalgo Anastacio, autor de la obra *Oikoumenē (Suspended)*, trabajó sobre las siguientes palabras, y estas fueron sus acotaciones y cuestionamientos a cada una de ellas (lo que sigue está en sus propias palabras):

- TRADUCIR/ diálogo-vínculo-lectura desde la diferencia: Partiendo de la premisa de que toda persona es un mundo, ¿cómo hacemos operantes los procesos de entendernos los unos a los otros? Más allá de las estructuras del lenguaje y la identificación semiótica, ¿qué se pierde o se dispara en la mediación comunicacional? ¿Cuál es el papel de los afectos y la memoria colectiva en relación a la sensibilidad subjetiva de cada uno? Me interesa ese lugar problemático, ejemplificado en la enorme dificultad/limitación de traducir poesía de un idioma a otro; qué resulta de ello… Hasta qué punto se convierte en una cosa otra. ¿Es posible asumir a la traducción como un lugar de encuentro que opera en rescate de la diferencia?
- SISTEMA/ protocolos: Ubicar, rastrear y analizar sistemas e instrumentales sistémicos obsoletos para leer-codificar y cuantificar el mundo. Me interesa esta búsqueda como instancia de archivo y como material de referencia estructural para recrear, pervertir o generar protocolos de producción, trabajo y construcción de obras o series de obras.
- CONVIVENCIA/ utopía-hermanamiento: Poner en juego las aspiraciones-exigencias modernas de igualdad y buena convivencia entre individuos, colectivos y naciones (Desde la *Utopía* [Tomás Moro] y *La paz perpetua* [Immanuel Kant] hasta la Nutopia [John Lenon y Yoko Ono]).
- MEDIR/ modelo-patrón: La medida como parámetro universalista, modélico o de estilo, construido y circunscrito a unas instancias históricas que lo vuelven paradigmático.
- PROYECTAR/ ejercicio de proponer/ hacer una imagen ideal: La idea del proyecto, sus mecanismos, dispositivos y formas para hacerse visible (el estudio, la maqueta, el avance-trailer, entre otros).
- ARBITRARIEDAD/ absurdo/ subversión: Me interesa el absurdo como provocación a lo constituido y como recurso lúdico que apertura/mina lo conocido e interpela a re-constituirnos en otros posibles. En ese sentido, el teatro/entendimiento del teatro originado desde Alfred Jarry, Artaud y sus herederos, me resulta decidor como proyecto de aristas múltiples, como instancias que cultivan lo arbitrario, que disciplinan un tipo de cuestionamiento que –generalmente– damos por sentado de inmediato. La espontaneidad no necesariamente es arbitraria y viceversa, se requiere de rigor y del ejercicio sistemático para realmente arbitrar y subvertir. Por otro lado, también está esa necesidad de preguntarme hasta qué punto las decisiones, conductas, escrutinios y entendimientos que ejerzo, rechazo o cuestiono me son propias, prestadas o afectadas; sea desde la necesidad, desde el deseo, o desde mis contextos. La necesidad de dudar de mí mismo, asumirme como sujeto finito y en construcción constante; ponerme en suspenso y plantearme el ejercicio del *que tal si…*
- ABSTRACCIÓN/ lo concreto/ la forma/lo formal: Desde la pregunta, ¿cómo abstraemos y estructuramos imágenes del mundo, de forma individual; tanto desde lo que hemos atestiguado, como aquello que nos llega mediado por el relato? (Abstracción como operación de

pensamiento, como imaginar, hacer imagen)… Y de allí también a la especificidad del arte, las distintas definiciones de manifestaciones (tradiciones y prácticas) artísticas que ponen en conflicto la representación renacentista mimética y que, como tradición del arte occidental, posee líneas de tensión sobre la forma y la materialidad per se*****, sobre el sentido filosófico e histórico del arte y lo sensible, y sobre cómo concebimos el espacio, y el tiempo en relación a nuestras dimensiones afectivas y lógico-racionales con el mundo.

(*) La forma en su amplio espectro, la causa formal aristotélica; las tradiciones formalistas del arte, la idea de antiforma… Prácticas artísticas (no sólo en las artes visuales) que abordan todas estas nociones.

- CONSTRUCCIÓN/ paradigmas constructivos: La disciplina de taller y la estructuración de obras de forma serial, o con unas directrices reflexivas e investigativas bases y comunes a dicho grupo de obras o experimentos que se va a producir. Problematizando convenciones constructivas y fórmulas (en el arte, el lenguaje, el conocimiento, la narrativa, etc.) que pueden ir, desde un ámbito cuasi-fordiano (Andy Warhol) hasta procesos que se rigen por indagaciones específicas (Sol LeWitt) o la naturaleza/coherencia interna de un *ethos* productivo (Roberto Noboa/ Carlos Martiel).

- DES-NATURALIZAR/ evidenciar la condición artificial del mundo (desde sus aparatos de entendimiento) / En-mascarar / De-velar: Este ámbito de hacer cognoscible la condición artificial del mundo, lo asumo desde la idea de marcar puntos de inflexión sensibles que marquen un distanciamiento (*Verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento, propuesto Bertolt Brecht) y nos haga manifiesto que nos encontramos ante un *constructo*, nada es natural, pero sí naturalizamos (Husserl). Eso que no hacemos en la vida cotidiana, porque no asumimos que estamos inmersos en un ámbito cultural-construido, del cual no es posible desembarazarnos, pues es la estructura que sostiene nuestra relación intelectual y estética con el mundo. No se trata de invalidar eso construido, sino de ser conscientes de cómo funciona y qué lugar estamos ejerciendo en ese entramado que asumimos como *el orden de lo natural*.

El ejercicio definitorio para identificar referentes, irlos interpelando o enriqueciendo, en el caso del artista José Hidalgo Anastacio, se desarrolló de la siguiente manera:

TRADUCIR/ DIÁLOGO-LECTURA-VÍNCULO DESDE LA DIFERENCIA:

- Mapas: La cartografía Geodésica, sus parámetros de medición a través de la historia y su praxis normada para acercarse a traducir de mejor forma el espacio representado.
- Desarrollo de grupos de estrellas, como constelaciones y la lectura de las estrellas para la navegación. Un ejercicio que varía en su asociación y en las referencias a animales y seres míticos, de acuerdo al espacio cultural-geográfico desde el que se interpretan/interpretaban los cielos.
- La dificultad personal de ser empático e integrarme en un ámbito social nuevo o muy extenso. Mi dificultad con los idiomas.

SISTEMA/PROTOCOLOS:

- Sistemas de contabilidad y gráficas financieras; mecanismos de visualización de data.
- Tipologías de familias culturales, familias lingüísticas y clasificaciones en todo sentido.
- Método científico.
- Líneas de conectividad entre actividades y objetos desde las esferas (matérico-dialécticamente hablando) de la producción, la circulación y el consumo.

CONVIVENCIA/ UTOPÍA-HERMANAMIENTO:

- El proyecto del esperanto como idioma universal. Diccionario y texto-reglas programático de su proyecto como idioma y como gesto unificador utópico.
- La fe mueve montañas de Francis Alÿs.
- Los discursos políticos de inclusión y de derechos; asumiendo una naturaleza de derechos en igualdad.
- La idea del principio-propiedad de igualdad matemático, donde siempre 1 = 1.
- Diferentes proyectos históricos de individuos o comunidades que propusieron o ejercieron activa, frágil y brevemente el desarrollo de una comunidad ideal.

MEDIR/ MODELO-PATRÓN:

- Las reglas, escuadras, cálculos, rapidógrafos y planos de mi papá… Sus ejercicios topográficos de elaboración de planos.
- Los procesos de medición del tiempo a escala monumental y como proyecto de largo aliento… Desde la cuenta larga maya hasta los procesos de contar y fijar las edades geológicas de la tierra y la edad del universo.
- Desarrollar entendimientos de mecanismos de lectura, ejercicio y estadía del mundo.
- Experiencia de uso de tres sistemas de longitud en la vida cotidiana: Sistema métrico internacional, anglosajón e hispánico fundamentado en la vara de Burgos.
- Instauración del número como unidad ontológica-mística-filosófica constituyente del mundo, por parte de los Pitagóricos.
- Convenciones modélicas del mundo del arte a varios niveles (formales históricas, disciplinarias y de géneros artísticos, en función de materiales y maneras de uso, paradigmas de agentes del mundo del arte, modos de revisar las historias del arte, etc.).

PROYECTAR/ EJERCICIO DE PROPONER - HACER UNA IMAGEN IDEAL:

- Atelier Van Lieshout, sobre todo el desarrollo de sus maquetas, prototipos y puesta en práctica de dispositivos tecnológicos, sociales y propagandísticos para generar una comunidad disciplinada, ecológica y autosustentable.
- Manifiestos artísticos como vehículos estructurantes de un proyecto estético y aspiraciones políticas integrales. Manifiestos de las vanguardias.
- El *statement* como recurso de enunciación contemporáneo y su condición de estar en primera persona.

MEMORIA/RECAPITULACIÓN HISTÓRICA/ TIEMPO FRAGMENTADO O VIOLENTADO:

- *Back to the Future, Terminator, The surfers* (serie), etc.
- La idea de archivo, sus configuraciones y funcionamientos posibles.
- Líneas de tiempo y gráficas que desarrollan temporalidades.
- Para-historias.

ARBITRARIEDAD /ABSURDO/ SUBVERSIÓN:

- *El teatro y su doble y Heliogábalo o el anarquista coronado* de Antonin Artaud.
- *Happy days* de Samuel Beckett. Texto teatral-pauta. Una obra que relee a Prometeo encadenado desde sus mismas dinámicas.
- *Metamorfosis* de Franz Kafka.
- Tareas arbitrarias cotidianas (realizadas arbitrariamente a conciencia): Ver televisión nacional por lo menos una vez a la semana; y compartir una novela de la noche con mi familia; escuchar toda música que suene ante mi presencia (no soy mucho de escuchar música).

ABSTRACCIÓN/LO CONCRETO/LA FORMA-LO FORMAL:

- Malevich y su noción de arte realista, entendiendo el ejercicio de la pintura como una reducción a sus formas inherentes, propias de lo bidimensional y de la necesidad de sensibilizarnos a esa especificidad.
- Diferentes propuestas históricas de abstracción pictórica y arte concreto: Carmelo Arden Quin, Alberts, Frank Stela, etc.

CONSTRUCCIÓN/PARADIGMAS CONSTRUCTIVOS:

- Éric Rohmer. Todas sus películas y el modo en que establece vínculos productivos agrupándolas: *Comedias y proverbios; Cuentos sobre las cuatro estaciones; y, Cuentos morales.*
- Richard Serra y su serie de los *Props.*
- Desarrollo de axiomas matemáticos y métodos combinatorios para el desarrollo de obras de Sol LeWitt en base al cubo.
- Shea Hembrey y su proyecto de convertirse en 100 artistas (desarrollado en 2011).

DES-NATURALIZAR/EVIDENCIAR LA CONDICIÓN ARTIFICIAL DEL MUNDO (DESDE SUS APARATOS DE ENTENDIMIENTO) / EN-MASCARAR - DE-VELAR :

- Edwin Abbot y su *Flatland.*
- *Animaciones:* Rejected de Don Hertzfeld.
- Notas sobre arte conceptual de Sol LeWitt.
- Serie animada *South Park.*

Por su parte, el trabajo de Dennys Navas La Rosa, autor del proyecto *Tierra hueca*, se centró en las siguientes categorías (reproduzco también sus acotaciones):

- LO PRIVADO Y LO PÚBLICO: Cómo entendemos estas nociones en la ciudad, cómo esos límites conflictivos llevan a preestablecer nuestra idea de espacio, nuestra idea del habitar o residir. Lo pre-establecido como privado o público nos limita a desenvolvernos, comportarnos y transitar de manera autónoma en el espacio.

- NATURALEZA Y ARQUITECTURA: La confrontación entre el espacio verde y el espacio gris. La ciudad poblada exhaustivamente por el concreto. La convivencia de lo natural con lo artificial. La arquitectura llevada a cabo sin arquitecto. Una arquitectura invasiva, desbordante, con brotes de inventiva y precariedad.

- LA CIUDAD UTÓPICA: El concepto utopía designa la proyección humana de un mundo idealizado. Ver la utopía como una posibilidad para representar y hablar de realidades y no de realidad.

- CASAS Y FACHADAS: La casa es un tejido en el que se trenza, se cose, se expone el lugar que ocupamos en el mundo. La fachada es un texto que puede ser leído y hablarnos de costumbres, gustos y miedos de quien la habita y de su entorno.

- JARDINES, PARQUES Y LABERINTOS: Los parques y jardines son la idealización de la naturaleza. Los laberintos, una metáfora al residir del hombre.

- Laberinto, una expresión del caos y del orden.

Este artista también desarrolló el ejercicio de concreción, como se reproduce a continuación:

- CASAS Y FACHADAS: Me interesa cómo se diseñan y construyen las casas y fachadas. Reutilizo, por medio de la representación, ciertas estéticas que surgen cuando se construye o se diseña una casa de cualquier sector urbano. Las viviendas de un sector periférico tienden a utilizar ciertos materiales "precarios"; la elaboración de estos espacios están cargados de subjetividades e inventiva producto del ingenio creativo. Como contraparte, en ciudadelas privadas o barrios residenciales, se sitúa otra posible estética ligada más a la protección, a la seguridad: el enrejado casi total de una fachada o los grandes bloques de jardines que parecen fragmentos de jardines laberínticos. En urbanizaciones privadas, la posibilidad de diseñar sus propias fachadas no existe como tal. Todo tendrá que ser repetitivo. Anulando la sensibilidad de quien habita.

- JARDINES, PARQUES Y LABERINTOS: Me atrae el planteamiento de reorganización y diseño perfecto e ideal del espacio jardín. Puede ser la antípoda de una ciudad utópica. Se podría entender el jardín, los parques y el laberinto como un espacio no natural.

- LO PRIVADO Y LO PÚBLICO: Como anota Michel Foucault en *Los espacios otros*: "No vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, antes bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones que conservan en sí mismas calidades que se dirían intrínsecas; espacio leve, etéreo, transparente o, bien, oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal".

- EL PLANTEAMIENTO DEL ESPACIO MÚLTIPLE COMO REFLEXIÓN DEL ENTORNO CAMBIANTE: "En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles".

- EL ESPACIO COMO UN CONJUNTO DE RELACIONES TANTO EL EXTERIOR COMO EL INTERIOR. Esto me recuerda una pintura de Giorgio de Chirico, *La casa dentro de la casa* (1924).

- LA CIUDAD UTÓPICA. Las utopías, al menos en lo que se refiera a arquitectura, podríamos pensar que nacen como respuesta de los hombres a la cultura del siglo XIX, animados por una profunda desconfianza hacia la ciudad industrial, y no conciben la posibilidad de restituir el orden y la armonía en las ciudades. La búsqueda de una forma de vida distinta, parte de la idea de que la ciudad industrial padece de una serie de enfermedades incurables; el sobredimensionamiento de las aglomeraciones, entre otros males, había destruido la "sana relación del hombre con la naturaleza".

- LOS CONTRAESPACIOS que define Michel Foucault en *Los Espacios Otros*: "Hay de igual modo, y probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo

representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización".

- **CASAS Y FACHADAS:** "La casa es la vida del hombre, suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas de cielo y las tormentas de la tierra. Es cuerpo y alma." Según Gastón Bacherlard: La casa es un intermedio espacial entre nosotros el paisaje y la ciudad y más ampliamente el cosmos. "Todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa", dice Bachelard. Martin Heidegger nos decía que "el hombre es, en la medida que habita". Aquí parece descansar el sentido del residir, de "estar" como seres terrenales.

Transcribo, editado, el prolijo ejercicio referencial de Navas:

LO PRIVADO Y LO PÚBLICO

George Simmel - Filosofía del paisaje
Michel Foucault - Los espacios otros / Vigilar y castigar
Gastón Bacherlard - Poética del espacio
Hugh Ferris - The Metropolis of Tomorrow
Brodsky & Utkin (arquitectos de papel)
Piranesi
Diana Al-Hadid
Garaicoa
Roberto Noboa
Charles Simonds
Buckminster Fuller – Proyectos: cúpula geodésica
Dome Over Manhattan, circa 1960
Étienne-Louis Boullée - proyectos
Étienne-Louis Boullée Cénotaphe_à_Newton 1
Rem Koolhaas
Nueva Babilonia - Constant Nieuwenhuys

LA CIUDAD UTÓPICA

Tomás Moro
Bartolomeo del Bene
Tomaso Campanella
Piero della Francesa
León Bautista Alberti
Filarete
Brunelleschi
Pieter Brueghel
Maqueta-de-Germania-realizada-por-Albert-Spee
Italo Calvino - ciudades invisibles
Charles Fourier - Proyectos familisterios
Domingo Hernández Sánchez – Comedia de lo sublime
Marjetica Potrc
Jorge Luis Borges
Michel Foucault - Los espacios otros

OTRAS REFERENCIAS (INCLUYE PELÍCULAS, SERIES, DOCUMENTALES, ENTRE OTROS)

Truman Show
The village

Por su parte, las palabras acotadas por Oswaldo Terreros y sus respuestas al ejercicio de precisión (como si alguien, en función de interlocutor, te interpelara y tuvieras necesidad de acotar un sentido) para cada palabra organizadora, fueron:

- VACIAMIENTO DEL SIGNIFICANTE: fusión de contenidos ideológicos, mutación de la ideología.
- ARCHIVO: Reactivar contenidos históricos inactivos, retomar sus contenidos para reinsertar y tratar de promover nuevas subjetividades.
- MODERNIDAD: Mediante la estética dialogar con una época, como si esa estética militante siguiera en pie. ¿Existe herencia de esas estéticas de antaño en el imaginario simbólico de estas asociaciones?
- CAPITAL SIMBÓLICO: ¿La presencia de esas asociaciones se pueden sintetizar en imágenes? ¿La comunicación de estas asociaciones puede competir contra el pastiche publicitario?
- REVISIÓN CRÍTICA: No es una puesta en valor de esos capitales simbólicos, sino poner en evidencia la crisis de representación que existe entre los enunciados y postulados de lucha popular.
- ESFERA PÚBLICA: ¿Quién hace uso de la esfera pública? El ciudadano participa, propone o plantea nuevas maneras de apropiarse de ella.
- ESPECTADOR: Puede el espectador interpelar las imágenes existentes, recurriendo a la memoria histórica sobre lo que fue el movimiento obrero.
- SIMULACRO: ¿La existencia de estas entidades y sus maneras de resistir implican ser un simulacro?

NOTA DE LA AUTORA: Todas las referencias usadas en este ensayo han sido aportadas por los propios artistas. Los ejercicios han sido editados para el espacio del catálogo, pero lo que se consigna en nombre de cada uno de los artistas involucrados es de su propia autoría y no ha sido intervenido por mí. He omitido las imágenes por temas de derecho de autor.

Sala de Proyectos
Primer corte de Exposición
PMA, 22, 08, 2015

1. José Hidalgo Anastacio

2. Oswaldo Terreros



1



2

NOTAS:

José Hidalgo Anastacio

[1] Fragmento de aforismos y reflexiones de bitácora del artista correspondiente al núcleo. ¿Qué contar? ¿Cómo contar? ¿Para qué contar?

[2] Texto de bitácora del artista correspondiente al acápite de escrituras abiertas denominadas: Contextos, arbitrariedades y vecindad. Ejercicios.

Lupe Álvarez

[1] El Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) es una institución ubicada en Guayaquil que ocupó un lugar relevante en la formación en artes de muchos de los creadores emergentes. Hoy esta institución es parte de la Universidad de las Artes.

[2] Nombre del ejercicio que orienté para el arranque del trabajo curatorial.

[3] Cita de Sol Lewitt tomada de la bitácora de José Hidalgo Anastacio. El texto pertenece originalmente a *Frases sobre el arte conceptual*, enunciadas por el célebre maestro del Conceptualismo y publicadas en 1969. Pueden consultarse en: Lewitt, S. (22 de abril de 2007). "Sobre el arte conceptual", *Página 12*. Recuperado de: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3760-2007-04-22.html.

[4] Nota de la autora: Se trata de ideas afines a las concepciones evolucionistas, dado que hacen referencia a la fijación en la especie de una capacidad funcional que se genera a partir de las necesidades de adaptación y supervivencia.

[5] Achaval, M. (s/f). *Introducción a la Poética del Espacio de Gastón Bachelard*. Recuperado de: http://iih.cnba.uba.ar/biblioteca_virtual_edith_lopez_del_carril/coleccion_propuestas/0111/2-2/Introducci%F3n%20a%20La%20po%E9tica%20del%20espacio%20de%20G.%20Bachelard.htm

[6] Nacido en 1935, el artista multidisciplinar Walter de María es uno de los referentes fundamentales del Land Art. Como la mayoría de los artistas norteamericanos de su generación, hizo suyos los presupuestos minimalistas. Realizó obras tan emblemáticas como *Campo de relámpagos* (Nuevo México, 1977) y aportó significaciones poéticas al "site especific".

[7] Robert Smithson: Nacido en 1938, constituye ya una figura mítica del arte del siglo XX. Su trágica y temprana muerte en 1973, no le impidió dejar un legado cimero para el estudio de las prácticas del Land Art y de la conciencia artística de toda una época. Identificado por la manera en la que tematizó la entropía y su relación particular con el paisaje, nos dejó obras tan importantes como la Spiral Jetty (1970).

[8] Deutsche Welle (Productor). (2013). *Último aviso. Los límites del crecimiento.* Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=RrDPqJpXh78

[9] Todas las citas del artista José Hidalgo están extraídas de los apuntes de su bitácora, "El peso de la nada y el peso de las almas".

[10] "El peso de la nada y el peso de las almas". Apuntes de la bitácora del artista.

[11] Apuntes de la bitácora del artista.

[12] "Es una ficción que desgaja y enfatiza un trabajo ilusorio con el lenguaje y con la historia, que funda y asienta, pero que, a la vez, desmantela y descubre ese carácter constructivo y posicionado de los imaginarios". En: "El peso de la nada y el peso de las almas". Apuntes de la bitácora del artista.

[13] "En vez de tratar de distinguir lo que ya no puede distinguirse, hagamos estas tres preguntas claves: ¿qué mundo están ensamblando?; ¿con quiénes se alinean? ¿con qué entes proponen vivir?". (Latour, B., 2011, p.6).

[14] "El móvil no revela la sutil cuantificación del peso para lograr su artificio, todo ocurre a puertas cerradas. El móvil comparte con las pesas calibradas de una balanza esa interacción cuidadosa de balance y correspondencias exactas; la diferencia es el móvil pero no muestra lo que la balanza hace como deber común con cada objeto que tasa…". En: "El peso de la nada y el peso de las almas". Apuntes de la bitácora del artista.

[15] Expresión tomada de las notas del artista sobre la estrategia comunicativa del GRSB.

[16] Terreros ha usado la noción de capital simbólico articulada por Pierre Bourdieu en su libro. "Razones prácticas para la teoría de la acción" Editorial Anagrama, Barcelona, 1997. Recuperado de: http://epistemh.pbworks.com/f/9.%2BBourdieu%2BRazones%2BPr%C3%A1cticas.pdf

[17] Expresión tomada de las notas del artista para el texto reflexivo presentado al Nuevo Premio Mariano Aguilera.

[18] Declaraciones del artista tomadas de su texto reflexivo.

BIBLIOGRAFÍA

Achaval, M. (s/f). Introducción a la Poética del Espacio de Gastón Bachelard. En: http://iih.cnba.uba.ar/biblioteca_virtual_edith_lopez_del_carril/coleccion_propuestas/0111/2-2/Introducci%F3n%20a%20La%20po%E9tica%20del%20espacio%20de%20G.%20Bachelard.htm

Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf

De María, W. (2013). Sobre la importancia de los desastres naturales. En La nube. Una antología para maestros, mediadores y aficionados a la 9ª Bienal do Mercosul (p.51). Recuperado de: http://www.fundacaobienal.art.br/site/upload/publicacao/pdf/1421255516_130703_La-Nube.pdf

Deutsche Welle (Productor). (2013). Último aviso. Los límites del crecimiento. De: https://www.youtube.com/watch?v=RrDPqJpXh78

Hogan, J. (s/f). Sol LeWitt: aleatoriedad, seriación y sistemas como proceso de visualización en el pensamiento abstracto. Recuperado de: http://www.fundacionbotin.org/89dguuytdfr276ed_uploads/2015_07_15_09_10_57.pdf

Latour, B. (2011). *Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política.* Recuperado de: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf

Biografías //

Fabiano Kueva //

Miembro del Centro Experimental Oído Salvaje. Proyectos en museos, espacios públicos y contextos comunitarios; transmisiones radiales por aire, satélite y web. Varios discos, libros y artículos publicados. Premio Radiodrama 3ª Bienal Latinoamericana de Radio (2000); Premio París 9ª Bienal Internacional de Cuenca (2007); Premio Nuevo Mariano Aguilera (2015). Participante en 10ª Bienal de la Habana (2009), 2ª Bienal de Montevideo (2014) y 56ª Bienal de Venecia (2015). Residencias artísticas en Apexart (New York), Villa Waldberta (Munich) y Lugar a Dudas (Cali). Prince Claus Fund Grant en 2010.
www.fabianokueva.net

Ana Rodríguez Ludeña //

Investigadora y curadora. Ha sido docente en la Universidad Central del Ecuador, PUCE y USFQ; investigadora en FLACSO Ecuador y CENEDET. Cofundó el espacio de arte y residencia Ceroinspiración en Quito. Fue coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2011-2012), y dirigió la Fundación Museos de la Ciudad de Quito (2012-2014). Fue viceministra de Cultura del Ecuador (2015-2016).

Misha Vallejo //

Es un fotógrafo que se mueve en la frontera entre la fotografía documental y artística. En el 2014 termina una Maestría en Artes en Fotografía Documental en el London College of Communication de la Universidad de las Artes de Londres. Ha trabajado como fotógrafo independiente desde el 2010 y es miembro del colectivo de fotografía documental Runa Photos desde el 2012. En el 2016 publica su primer fotolibro titulado "Al otro lado" con la Editora Madalena, de Sao Paulo, Brasil. Además, su trabajo es constantemente publicado por medios nacionales e internacionales como las revistas Terra Incógnita (Ecuador), Esquire (Rusia) y Geo (Francia).
www.mishaka.com / www.runaphotos.org

Anamaría Garzón Mantilla //

Profesora de Teoría de Arte Contemporáneo en la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). Es editora de *post(s)*, serie monográfica del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la USFQ. También es Directora Ejecutiva del Museo Nómada. Estudió Periodismo e Historia del Arte en la USFQ y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene un MA en Arte Contemporáneo, de Sotheby's Institute of Art, Nueva York. Durante seis años escribió de arte en la revista semanal Vanguardia. Ha curado *Sísifo: el heroísmo del absurdo*, 2013 (Francis Alÿs, Cinthia Marcelle, Carla Zaccagnini y Kate Gilmore) y *El cuerpo queer, la construcción de la memoria*, 2014 (Carlos Motta y Zanele Muholi), en Arte Actual FLACSO. A inicios del 2015 presentó *Naturaleza Urbana*, una curaduría de site-specifics de gran escala. Miembro de Independent Curators International.
www.pecesrojos.com

Adrián Balseca //

Artista visual y diseñador gráfico. Explora la relación entre la producción industrial y la producción artesanal. Su trabajo involucra la transformación de objetos cotidianos en formas materiales, o experiencias legales. Se ha hecho acreedor al premio Grants & Commissions Program 2015, de la Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO, Miami). En 2014, gana el Premio Paris en la 12va Bienal Internacional de Cuenca: Ir para volver.; y en 2013, ganó la primera edición del Premio Brasil-Arte Emergente, (CAC, Quito). Fue miembro fundador de La Selecta-Cooperativa Cultural, y formó parte del colectivo de arte comunitario Tranvía Cero, ambos con sede en Quito.

Paúl Rosero Contreras //

Tiene una Maestría en Sistemas Cognitvos y Medios Interactivos en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, un Posgrado en Tecnologías de la Comunicación en FLACSO, Argentina, y un MFA en Arte y Tecnología en el Instituto de las Artes de California–CalArts. Sus intereses incluyen fotografía, sonido experimental, programación en código abierto, bio-filosofa y performance audiovisual. Su trabajo se ha exhibido en Antarctopia Film Program del Pabellón Antártico en la Bienal de Venecia de Arquitectura, en el Museo Quai Branly, París, en el Instituto Cervantes, Roma, en el Museo de Historia, Zaragoza, en la Galería Virgilio, Sao Paulo, la Central Gallery of Massachusets University, Boston, y la Bienal de Cuenca.
www.paulrosero.com

Daniela Moreno Wray //

Estudió fotografía en Quito, teatro en la Escuela de Artes Escénicas CAL en Río de Janeiro (Brasil), cine en el Centro de Investigación Cinematográfica en Buenos Aires (Argentina), y cursó el Diplomado de Creación Documental de la Universidad del Valle (Cali-Colombia). Mientras continúa su labor en el campo audiovisual enfocada en la producción documental, realiza la investigación culinaria "La Cocina de los Pueblos" (Fondos Concursables del Ministerio de Cultura 2012), que desembocó en la co-fundación de La Divina Papaya, producción orgánica y rural de productos artesanales, que ha apoyado la producción artística de la acción colectiva "El Árbol en Movimiento", Quito (2014), y la primera Residencia Intercultural en Upayakuwasi, Cayambe (2016). Actualmente desarrolla su documental de creación "El Elefante Dormido", ganador del fondo de fomento del CNCINE para su etapa de investigación e indaga en el documental expandido y la interactividad. dmw.hotglue.me

---

Pedro Soler //

Formado en Artes Digitales por el Instituto Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, España (1997-1998), curador en el Festival Sónar de 2000 a 2006, artista-programador para teatro en París de 2003 a 2006 y director de Hangar.org, Barcelona hasta finales de 2009. A partir de 2010 se dedica a la curadoria y en 2011 inicia Plataforma Cero en el centro de arte LABoral en España. En 2013 se instala en Medellín donde labora con Platohedro, Casa Tres Patios y Parque Explora. En 2015 fue co-curador de la exposición "Arte en Órbita" en el CAC, Quito. Actualmente es director artístico del festival Transitio en México DF, 2017. http://word.root.ps

Adela De Labastida //
Se formó en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. Es dramaturga y directora técnica de la cantata escénica Puka Runa. Es miembro fundadora de ASOESCENA. Co-creadora en el libretaje de radionovelas juveniles. Fue profesora en colegios de Quito y en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Fue contraparte investigativa en el proyecto Antígona en Los Andes, auspiciado por el Ministerio de Cultura del Ecuador en 2013. Es ganadora de una de las becas del premio Nuevo Mariano Aguilera (2014-2015) con el proyecto La Minga de la Memoria del Teatro quiteño: 1970-2010. Cursa la Maestría en Actuación teatral por la Facultad de Artes de la U.C.E.
asoescena.blogspot.com

Gabriela Ponce //
Escritora y directora de teatro con estudios de pregrado en Sociología y Relaciones Internacionales en la Universidad San Francisco; de posgrado en Filosofía (U. Católica de Quito) y Dirección de Teatro (MFA Universidad de Illinois con una beca Fulbright). Sus obras de teatro se han escenificado y publicado dentro y fuera del país. Público su libro de cuentos Antropofaguitas, premio del Ministerio de Cultura 2014. Actualmente es profesora de teatro en la Universidad San Francisco de Quito y es parte del colectivo interdisciplinar Mitómana/Artes Escénicas. Sus intereses fluctúan en diferentes ámbitos de las artes escénicas.

Ricardo Luna //
Documentalista, artista visual y productor. En su trabajo ha destacado "El Río" que formó parte del festival de Cine Nuevo "Bajo Tierra", Buenos Aires en 2013. Además ha trabajado documentando conflictos de territorio en comunidades rurales, y ensayos de videoarte y foto-performance expuestos en Ecuador, Argentina y Brasil. Desde el 2012 es articulista de la revista de arte contemporáneo Proyecto RED de la RED Galería, una de las revistas de arte con más visitas en Argentina. Es fundador, editor y director de Lasicalíptica desde mayo del 2013, proyecto de arte sexuado.
www.lasicaliptica.net.com / http:lunaricardo.tumblr.com

Oswaldo Terreros //
Publicista de la Universidad Jefferson y la Universidad Casa Grande durante los años 2001-2005. En 2006 se integró al ITAE. Ha trabajado en el ámbito editorial creando la revista Markka, 2002. En el 2013 fundó su estudio de diseño llamado Pánico junto a Marcelo Calderón en Quito. Su trabajo artístico radica en la intersección entre arte-diseño. En el 2009 fundó el Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses). En el 2013, junto a Marcelo Calderón, realizó el proyecto "Replanteamiento de imagen corporativa para instituciones culturales", en el que se hace presente la labor del diseño gráfico como herramienta en el arte.
https://vimeo.com/32266350

Dennys Navas //
Graduado en el Instituto Tecnológico Superior de Artes del Ecuador, con mención Pintura. Se desempeña como docente en el mismo instituto y es representado por la galería DPM (Guayaquil). Navas ha participado en varias exposiciones colectivas nacionales e internacionales. Entre ellas: "Open Day" en Lugar a dudas, Cali, Colombia (2014); "Künstlerliaison"en Munikat Gallery Múnich, Alemania (2014); "Expansión pintura desde Guayaquil para Bogotá", Salón Comunal Bogotá, Colombia (2014); Art-Lima, Bienal de arte Lima, Perú (2013). Su última exposición se tituló "El pasado es demasiado pequeño para ser habitado". Guayaquil, Ecuador en dpm gallery, en 2015.
dennysnavas.wordpress.com

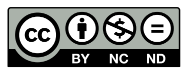
José Hidalgo Anastacio //
Artista visual/productor de sentidos desde la praxis artística, graduado del ITAE (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador). Las cuatro esquinas del mundo (2015) es su última exposición individual. Ha sido reconocido con el V Premio Arcos Dorados en arteBA (2014); el I Premio de arte Batán (2013); la V Bienal de artes no visuales (2012); y el LII Salón Fundación de Guayaquil (2011). También ha participado en diferentes exposiciones colectivas: "Artificios para sobrevivir" Centro Cultural Ccori Huasi en Lima – Perú (2011); The Use of Everything, en Center on Contemporary Art (COCA) en Seattle – USA (2012); y la XII Bienal de Cuenca, Ir para volver (2014).
https://josehidalgoanastacio.wordpress.com/

Lupe Álvarez //
Historiadora del Arte, crítica, profesora e investigadora. Fundadora del programa de Teoría de la Cultura Artística para la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana y profesora principal de esta disciplina hasta 1998. Profesora de Estética y Crítica de Arte en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha sido Directora del Catálogo de Arte Contemporáneo Ecuatoriano, Directora de Investigación para el área de Arte del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil y curadora de esta institución en la que dirigió el equipo de la muestra **Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de la modernidad estética.** Fundadora del ITAE (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador) ocupó el cargo de Directora del Departamento de Investigaciones de esa institución hasta su absorción por la Universidad de las Artes. En esta última ejerce la docencia y es miembro del Comité Consultivo de Investigaciones. Ha sido Curadora de la Reserva de Arte moderno y Contemporáneo del Museo Municipal de Guayaquil. Ha colaborado con Instituciones como TRAMA, Lugar a Dudas, Centro Cultural de España, SEASEX. MADC (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, Centro León Jiménez, Guggenheim Museum, Colección Patricia Phels de Cisneros entre otros. Se ha desempeñado como jurado en eventos nacionales e internacionales. Ha ejercido la docencia en varias universidades de Ecuador, país donde reside actualmente.

Este libro se terminó de imprimir en Quito-Ecuador, en el mes de diciembre de 2016

Impresión: Gráficas Riera / Tiraje 1000 ejemplares

Fabiano Kueva / Ana Rodríguez / Misha Vallejo / Anamaría Garzón / Adrián Balseca / Alex Schlenker / Paul Rosero / Edgar Vega Suriaga / Daniela Moreno Wray / Pedro Soler / Ricardo Luna / Adela de Labastida / Gabriela Ponce / Oswaldo Terreros / Dennys Navas / José Hidalgo / Lupe Álvarez / Elena Vargas / Gonzalo Vargas / Alejandro Jaramillo Hoyos / Mayra Estévez Trujillo / Joshua Jurado / Mateo Barriga / Juan Pablo Ordóñez / María José Machado / Gustavo Cabrera / Pablo Jijón.



ISBN-978-9978-328-26-2


ISBN 978-9978-328-26-2









